ALESSANDRO FIASCHI

TEATRO STABILE O TEATRO NOMADE?

SA · EDITRICE · VERRI
ANO 1907

142

7817
S-142
Ort. teatr 85

ALESSANDRO FIASCHI

Teatro Stabile

o

Teatro Nomade?

118
1908
H

MILANO MCMVII
CASA EDITRICE VERRI
VIA S. SIMPLICIANO, 5

Proprietà letteraria riservata

Milano, 1907 — Stab. Tip. GIUSSANI FILIPPO già GIUSSANI E MANZONI
5 Via S. Simpliciano • ——————— • Telefono Num. 21-00

THE GETTY CENTER

A Voi, Arrigo Boito,

che sapeste commentare sapientemente con note ispirate il sublime poema di Goethe;

A Voi, Leopoldo Pullé,

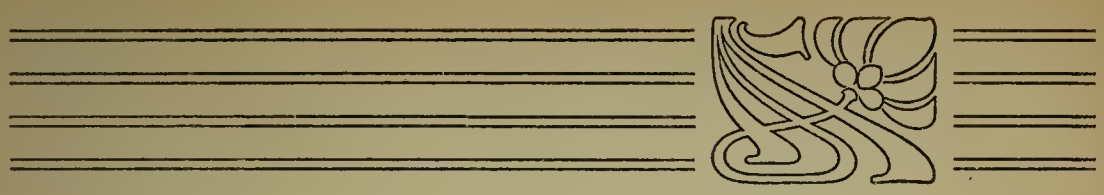
che deste alla patria vostra un teatro paesano, educativo ed onesto;

A Voi, Marco Praga,

che possedete il dono rarissimo del teatro e sapete rendervi stimato e geniale per l'audace franchezza;

A Voi, io dedico queste pagine sincere e disinteressate scaturite dall'affetto immenso che ho sempre avuto per il teatro.

A. FIASCHI.



Fino ad ora — siamo giusti — sulla vecchia questione dei Teatri Stabili, non si è udito che la parola degli autori, dei critici e degli interessati. E' prudenza prestare orecchio anche a quella dei vecchi frequentatori ed amatori dei teatri lirici e di prosa.

La fondazione di un Teatro stabile in Milano, è stato definito iperbolicamente un « bel sogno d'arte ».

Ma, in sostanza, il gran sogno non è che una bella e buona impresa commerciale simile a quella che anima i Cinematografi.

Il risultato finale di tutti gli esperimenti fatti fino ad ora è sempre stato il dilapidamento dei fondi cospicui dei Mecenati illustri o dei generosi azionisti.

Il signor Marco Praga, intervistato, ha fatto comprendere che gli duole assai che per colpa delle pretese esagerate ed assurde dei comici, rovini, in Milano, ancora una volta, il teatro stabile. Ma si rallegri invece, e con lui i Mecenati che l'hanno scappata bella, perchè per vecchia esperienza devono sapere che le imprese di questo genere assunte da essi con fede, con amore, con disinteresse, non fanno nascere in chi vive del teatro se

non che il pensiero di smungerli. Perchè dunque affannarsi a dichiarare nel *Marzocco* (6 gennaio 1907) che i Mecenati avevano sottoscritto per duecentomila lire senza avere l'idea di speculare? Si tranquilizzi, il signor Praga; nessuno ormai è così ingenuo da supporre che i Mecenati milanesi traffichino. La *Scala* è documento aritmetico troppo eloquente perchè possa ingenerare simili maligni sospetti. Del resto, un editore, un capocomico, un impresario, che cosa possono essere se non degli speculatori? Bisogna che lo siano per amore o per forza se non vogliono che le loro imprese falliscono. Dica piuttosto che le duecentomila lire dei Mecenati sarebbero state buttate nelle tasche senza fondo dei comici e di tutti coloro che, pur troppo per essi, dimenticano la fine desolante della cicala di Lafontaine. Dica ancora, che anche si fosse riusciti, a fondare il teatro stabile, in breve tempo avrebbe reso malcontenti gli autori vecchi perchè non sarebbero sempre riusciti ad ottenere quei sardanapaleschi compensi ai quali, a buon dritto, aspirano; gli autori novellini che non avrebbero tutti potuto entrare nel grande tempio dell'arte: gli attori i quali con le loro eterne bizze e gelosie avrebbero ostacolato l'andamento del teatro; il pubblico il quale, state certi, scettico, indifferente e spesso pecorone, non agogna che di divertirsi a prezzi miti.

A grandi tratti, passiamo, se vi piace, in rassegna le liete e tristi avventure del Teatro stabile in Italia.

L'otto brumajo, anno VI repubblicano, vide nascere una *Memoria Postuma,* di Melchiorre Gioia, sulla organizzazione dei Teatri Nazionali. Era questo una tiritera teorica, confusa, scritta con uno stile cloroformizzante. Tiriamo via. A Milano, nel 1874, uno dei primi gridi di vera redenzione teatrale pratica, uscì dal petto del signor Cletto Arrighi,

testè morto nella più squallida miseria senza che egli abbia avuto il diritto d'imprecare come Chatertton contro la solita infame società matrigna. Voi sapete che dentro a quel buco sudicio, grazie a Dio, oggi scomparso, che si chiamava il *Teatro Milanese,* il signor Arrighi per amore al teatro dialettale, seppellì — dicono — la cospicua somma di ottantamila lire! Bene spesi, non v'è che dire! Ci si dirà che questo covo di *bohémiens* originali, con o senza talento, ricoverava qualche autore di merito e qualche attore celebre, ma io con Paolo Ferrari e Gerolamo Rovetta, sono avverso al teatro dialettale, perchè sono convinto che esso è il nemico nato del nostro Teatro Nazionale, e io ho visto con gioia, decomporsi materialmente e intellettualmente un teatro che ormai aveva nelle sue vene la lue importata dalla Francia.

L'opuscolo dell'autore del *Barchett de Boffalora,* che domandava un Teatro Nazionale, aveva la forza d'un decreto e il tono d'un ordine militare.

Facciamo un Teatro Nazionale!

Ecco il titolo imperioso dell'opuscolo che manifestava — se non altro — l'energica idea di un uomo risoluto. Il sorridente progetto, veramente, era accarezzato in quell'epoca, anche dai signori Torelli-Viollier, Filippo Filippi e Leone Fortis vale a dire da critici teatrali competentissimi che, pur troppo, colla morte dell'appendice drammatica, non furono mai più degnamente sostituiti.

Il signor Cletto Arrighi proponeva nientemeno come modello la bellissima istituzione, benchè oggi alquanto invecchiata, della *Comédie-Française,* di Parigi, colla differenza che indirizzandosi egli esclusivamente a degli azionisti egli desiderava che il suo scopo non fosse quello di pensare puramente

al *decoro dell'arte,* ma sopratutto ad una speculazione *solida e produttiva*, sicuro che in fatto *d'arte* il mezzo migliore per fare una *speculazione solida e fruttifera* è precisamente quella di non tradire il *decoro dell'arte.*

Codesto ha tutto l'aspetto di essere un giuoco di parole, ma è un fatto invece che una buona commedia ben rappresentata e decorosamente messa in iscena, è sicura di fare molti quattrini. Senza citare delle produzioni straniere come sarebbero, ad esempio, *Cyrano De Bergerac, Madame Sans-Gêne,* noi menzioneremo con piacere *Il più forte,* di Giacosa; il *Romanticismo,* di Rovetta; la *Crisi,* di Marco Praga; le *Fiamme nell'ombra,* di Butti; il *Quieto vivere,* di Testoni; la *Piccola Fonte,* di Bracco.

Ciò prova luminosamente che il pubblico se ne infischia del Teatro Nazionale, e che la drammatica italiana, finanziariamente parlando, è salita a sperate altezze e non si è perduta inevitabilmente, come aveva previsto Cletto Arrighi, benchè le compagnie drammatiche siano ambulanti.

I *difetti* che il signor Cletto Arrighi deplorava ai suoi tempi erano due: pochi a dire il vero.

1.° Monotonia nel repertorio, cattiva scelta delle produzioni nuove che è causa di fiaschi perenni, e per conseguenza falso metodo di recitazione, non tanto imputabile ai comici quanto allo stile delle produzioni istesse;

2.° Cattivo o insufficiente allestimento scenico.

Ebbene, oggi, anche senza teatri stabili le principali nostre famiglie drammatiche nomadi hanno fatto dei reali progressi. I repertorî sono meno poveri e monotoni; essi sono internazionali e le produzioni sono scelte con un certo gusto e criterio e sono messe in scena con più abilità e con maggior decoro.

Dove poi il signor Arrighi si mostra troppo ingenuo ed ottimista è quando a pag. 9 del suo opuscolo egli chiede: « Sarà tanto difficile di tro-

vare scrittori nuovi e di talento? Sarà dunque impossibile il presentire il successo od il fiasco di un lavoro presentato per la recita? »

Degli scrittori di talento ve ne sono molti, troppi forse, ma sono rari gli scrittori che possiedono il bernoccolo del teatro.

L'Arrighi — ad esempio — aveva incominciato malissimo coi suoi due drammi non dialettali, intitolati: *Divorzio o Duello,* e, *Onore per vita.*

E non è leggendo una commedia che si può giudicare se essa è fatta per essere rappresentata. Si hanno su questo tema degli esempi celebri. Ed ecco perchè abbiamo veduto comparire il *Théâtre Impossible* di Edmond About, *Ours et Fours* di Émile Bergérat, e una raccolta di commedie di Lucio D'Ambra, vale a dire dei teatri destinati ad imprigionarsi nel libro e non ad esporsi alla luce della ribalta.

Il signor Arrighi, invece, soggiunge: « I buoni autori ci sono, ma, dato pure non vi fossero, si dove saperli far nascere ».

E questa ricetta miracolosa forse l'Arrighi l'aveva imparata dal noto chroniqueur Aurélien Scholl il quale aveva scritto prima di lui: « *Où trouverez vous des bonnes piéces? il faut les faire écrire. Pourquoi un jeune écrivain au style alerte, à l'observation comique et fine, n'enleverait-il pas avec bel umeur une comédie qui aurait cent répresentation?* »

Come se vi fosse una ricetta come l'hanno i giapponesi per far nascere l'erba in ventiquattr'ore!

Il signor Cletto Arrighi nel suo opuscolo rileva poi i danni derivanti dalle Compagnie girovaghe, quali sono il *cattivo allestimento scenico, il nessun aiuto morale a prò dei giovani autori, la mancanza nei capocomici di coltura critica e letteraria, la necessità di dovere rappresentare ad ogni costo delle novità.*

Dal '79 in poi le condizioni sono alquanto mutate. L'*allestimento scenico* è più decoroso e se non è ancora come si bramerebbe che fosse, lo si deve attribuire alla impossibilità materiale assoluta di

fare un maggiore lusso. E anche nel modo di abbigliarsi, coi mezzi, di cui i nostri comici possono disporre, hanno progredito. Molti di essi anzi vestono non solo elegantemente, ma si comportano sulla scena come dei gentiluomini della buona società, come dei militari provetti e come dei preti-nati.

I *giovani autori* poi non devono lagnarsi, perchè le porte dei teatri di prosa sono a loro aperte, anche troppo. Non vengono respinte dai capocomici e dai direttori di teatro che le commedie idiote.

Le *novità* italiane non sono scelte senza criterio. Prova ne sia certe commedie del Giacosa, del Bracco, del Butti, del Praga, del Testoni e se i Giorgieri-Contri, i Bonaspetti, i Sem Benelli, i Simoni, gli Ojetti, etc. non hanno dato ancora delle prove sicure di essere degli uomini di teatro, ciò vuol dire che si può avere del talento, della coltura, ma non avere quello che il Sarcey chiamava il « dono del teatro ».

Quanto poi alla mancanza di coltura critica e letteraria nei nostri capocomici — ammesso che non ne abbiano — è un difetto che in teatro è di ben lieve danno. Vale molto di più fra le quinte la cosidetta praticaccia del mestiere.

Poveri autori se il capocomico dovesse essere un letterato e facesse della critica! Erano forse dei letterati, Bellotti-Bon, Alamanno Morelli, Cesare Rossi, Claudio Leigheb? E lo sono forse Ermete Novelli, Flavio Andò, Virginio Talli, Oreste Calabresi, Ferruccio Benini, Emilio Zago? Tuttavia essi colla praticaccia sono capaci di condurre una compagnia comica e giudicare un lavoro drammatico meglio di un letterato, di un critico di professione e dello stesso autore. E se qualche volta errano, provano ancora una volta che nessuno è infallibile. Oh! non ci si parli di letteratura in materia di teatro: essa è la nemica più dannosa dell'autore drammatico. D'Annunzio, Rapisardi, Fogazzaro, Morello, informino.

« Il capocomico di una *compagnia girovaga*, di prim'ordine, per quanto sia valente, farà sempre i propri affari privati e ristretti al suo giro annuale, e non penserà che molto indirettamente all'interesse morale e materiale del teatro in cui viene a fare la cosidetta *stagione* » — scrive l'Arrighi.

O bellissima questa! Volete che egli faccia il Mecenate a questi chiari di luna? Del resto, non è vero che egli non si curi del teatro dove dovrà agire, perchè ciò facendo lederebbe anche il proprio interesse. Egli non sarà un letterato, ma neanche un gonzo. Noi abbiamo veduto di recente anche la *capocomichesse* dare prova di buon gusto e di abilità nell'accapararsi e mettere in scena decorosamente certe gustose novità italiane e straniere.

Veniamo ai *rimedì* suggeriti da Cletto Arrighi.

« Vedete — egli dice — come il mio *teatro stabile,* da me fondato, diretto e da me mantenuto con produzioni dialettali e *vaudevilles*, abbia prosperato. » Ma che confronti bislacchi! Non ci peritiamo di confessare che Edoardo Ferravilla, pure essendo una distintissima specialità del genere, ma colla eterna ripetizione del suo repertorio, e l'Arrighi col *Barchett de Boffalora* e *El milanes in mar,* avevano finito coll'incretinire, in materia di arte rappresentativa, i buoni Ambrosiani. E non c'è quindi da menare grande vanto se quel buco sudicio che era il *Teatro Milanese*, lo si è visto per duecento sere pieno come un ovo allo scopo di assistere alla *Class de asen,* di un pubblico alla buona del quale si poteva porre in dubbio il buon gusto e quella coltura letteraria che l'Arrighi avrebbe poi voluto possedessero i capocomici.

Concludendo, il progetto del signor Cletto Arrighi lo si trovò buono forse in teoria, e poco in pratica perchè non ebbe nessun successo. Io trovo piut-

tosto che col pretesto di voler fare dell'arte si vuoleva fare una speculazione pura e semplice. Il pesce non abboccò. Giustamente Filippo Filippi, nella *Perseveranza,* accennando alla *speculazione solida e produttiva* proposta dall'Arrighi osservava: « Prima di tutto non lo sarà mai.... e se lo fosse, guai per l'arte! »

Poco tempo dopo la comparsa del *Facciamo un Teatro Nazionale!* vide la luce un opuscoletto del signor Luigi Morossi, intitolato: *Il Teatro Italiano della Commedia.*

Anche il Morossi aveva sentito il bisogno di deplorare le misere condizioni della nostra scena di prosa e di suggerire il suo specifico per salvare l'ammalato. Ma questo rimedio era press'a poco quello di Cletto Arrighi e quello dell'ex-deputato di Foggia, conte Giuseppe Ricciardi il quale in alcuni cenni dal titolo le *Tribulazioni di un autore drammatico,* proponeva di fondare un teatro italiano mediante un'associazione di autori e meglio con un teatro modello, a Roma, sanzionato dallo Stato.

Sembra però che il signor Arrighi col suo progetto per la fondazione d'un Teatro Nazionale, abbia avuto in animo di ostacolare il progetto che aveva concepito prima di lui il signor Michele Ferrante, uno dei nostri buoni attori della vecchia scuola.

Anche il Ferrante è l'autore di un libricciuolo che porta per titolo: *Il Teatro Drammatico,* nel quale proponeva come il Ricciardi di fondare un Teatro italiano mediante associazioni. Il libro era dedicato a Ruggero Bonghi che era in quell'epoca ministro della Pubblica Istruzione. Il signor Ferrante, dopo aver raggranellato un modesto capitale, desi-

derava formava una buona compagnia drammatica che non rappresentasse se non che delle commedie italiane. Si poteva essere più ingenui e più visionari di così! Per raggiungere poi il nobile scopo, il Ferrante aveva pensato di chiamare in aiuto — altra idea peregrina! — le Società Filodrammatiche che ne' suoi tempi formicolavano come le mosche d'oro nel mese di maggio intorno alle rose. L'onest'uomo! Egli non conosceva, si vede, lo spirito di cui sono vivificate le Società Filodrammatiche questi veri alveari delle vocazioni false e dei probabili matrimoni legittimi. Si ottennero delle larghe promesse, si discusse molto, si polemicò con ardore con il signor Cletto Arrighi, perchè il Ferrante voleva boicottare le commedie straniere, e si vide ancora una volta il Teatro Nazionale crollare, senza spargere lagrime, come una casupola della Calabria in un giorno nefasto di terremoto.

⁂

Mentre ciò accadeva, a Torino, nel 1883, il signor Valentino Carrera, uno scrittore drammatico di talento, nervoso, un po' inacidito e col quale, nel 1874, noi avemmo una viva polemica a proposito del suo dramma *Alessandro Pouckine,* che, anemico come un gambero marino, morì appena nato, pubblicava un opuscoletto il cui titolo era: *Il Teatro Nazionale in Italia.* Esso conteneva parecchie verità, ma nessun piano, nessun progetto pratico. Si sarebbe detto che era lo sfogo d'un autore che non era troppo contento de' suoi interpreti. Egli però constatava — e su questo punto non era d'accordo coll'Arrighi — che il lusso delle compagnie primarie era perfino eccessivo. « Come volete, — egli scriveva — che dei pubblici avvezzi a vedere sul palcoscenico, tende di seta, tappeti di Fiandra, scenari di Ferri, Fontana, Pedrocco, delle attrici che portano — rovinandosi come la Marini,

la Tessero, la Duse, la Campi — degli scialli di pizzo finissimo, dei capelli da 150 lire l'uno, degli abiti di Parigi, possano poi adattarsi a vedere dopo delle compagnie che tirano il fiato coi denti? »

Anche il Carrera appartenne alla Commissione che nel 1870, bandiva in Firenze la riunione degli scrittori più o meno chiari. Risposero all'appello oltre ai centocinquanta, forse per vedere il loro nome stampato accanto a quello di Paolo Ferrari. Invitati tutti a sopperire alle inevitabili spese per il locale, la posta e la stampa colla quota di lire cinque, risposero sette, e tutto andò in fumo.

Nel 1875, si tenta da Alamanno Morelli, un'altra prova e si bandisce un Congresso per assicurare le sorti già vacillanti del teatro. Il Comune di Firenze concede per le sedute pubbliche il salone del Senato, nientemeno!, ed Ubaldino Peruzzi accetta la presidenza. Tutte le facilità possibili per il viaggio. Molto concorso di curiosi alla prima seduta: sugli scanni destinati ai membri del Congresso, pochi filodrammatici, e due direttori di Compagnia... che erano in Firenze. Un terzo non si lasciò vedere perchè il Congresso *gli guastava l'ora del desinare*. Pochissimi gli scrittori e due soli critici: Yorick e Ferdinando Martini, due scettici in materia di Congressi e di Concorsi. A farla corta, non si approdò a nulla.

In questo frattempo, il signor Luigi Capuana nella prefazione al suo libro: *Il Teatro Italiano Contemporaneo*, chiedeva in nome del pubblico e di una legione d'autori drammatici un Teatro Nazionale, convinto che « il primo e il più efficace

cambiamento radicale dev'essere la fondazione di una compagnia stabile nella capitale del Regno ».

Nel capitolo che riguarda gli autori e gli attori, egli propone la maggior parte delle innovazioni di cui il signor Michele Ferrante si fa il portavoce nel suo opuscolo. Noi diremo che egli lo ha plagiato. Capuana scriveva queste osservazioni nel 1867, e Ferrante, nel 1874.

Il bel sogno — del resto — di Luigi Capuana e di tutti i fautori del Teatro Nazionale, stava per realizzarsi.

⁂

Mentre che a Roma si attendeva anziosamente l'apertura del Teatro stabile, a Milano si vide il 5 maggio 1886, nella vecchia, stretta e serpentina via Brera, un movimento insolito e più animato composto di persone dal viso serio, pensoso, che entrava nel palazzo segnato col N. 19. Sotto l'odiosa dominazione austriaca, il bello Salvotti, il poliziotto avrebbe creduto che esse erano dei congiurati. Erano invece i sottoscrittori per la formazione di una compagnia drammatica da installare per sempre in un teatro di prosa di Milano. Si doveva anzi quel giorno ascoltare una relazione del signor Carlo D'Ormeville, un drammaturgo di passaggio, sempre elegante e sempre pieno di progetti e di brillanti, ed oggi uno dei più stimati agenti teatrali. Notate bene che il Comitato per il teatro drammatico italiano, era costituito da oltre cinque anni. È vero che mentre si guerreggiava per arrivare ad una soluzione pratica, morivano due letterati, di cui uno, Andrea Maffei, era un letterato di prim'ordine. L'altro era Giulio Carcano che sapeva onestamente toccare il cuore delle donne in un'epoca che non si conosceva la sensuale psicologia di Bourget.

Il teatro scelto era naturalmente il *Teatro Manzoni* che si è oggi — grazie a Dio! — reso in gran parte degno di una città che proclama di essere

in progresso più di tutte le altre città d'Italia. Il segretario di questo Comitato, era il signor Giuseppe Soldatini, che noi non sappiamo perchè lo si è sempre ferito con l'arma pericolosa del ridicolo. Egli faceva ridere — nel mondo teatrale — come l'on. Salvatore Morelli, il difensore delle donne che egli voleva emancipate, in quello politico. Oggi, sarebbe portato in trionfo all'uscita da un comizio. « Un uomo che si turlupina, — ha scritto Pierre Véron, — è un uomo arrivato ». Il signor Soldatini — al contrario — non arrivò coi suoi progetti sui teatri nazionali, se non che a vederli crollare come il glorioso campanile di S. Marco a Venezia.

Il 3 aprile 1882, Leone Fortis, il brillante lundista della *Illustrazione Italiana*, debolmente, guardando i sottoscrittori con i suoi occhi di turco sonnolento, annunziò al Comitato che il Consiglio d'amministrazione del Teatro Manzoni aveva decretato di non potere accettare le sue condizioni. L'assemblea credette ad un pesce d'aprile, ma vista la serietà del relatore, essa restò come fulminata. Dei brividi di terrore assalsero i suoi membri fra i quali vi erano questa volta non solamente dei blasonati e dei ricconi, ma dei letterati, degli scrittori drammatici e dei giornalisti esperti in materia di teatro.

Allora si rivolse lo sguardo al *Teatro dei Filodrammatici*. Era in quell'epoca, un vecchio teatro, che aveva una tradizione, ma che era fabbricato in una piccola piazza stretta, oscura, sudicia e orribilmente pavimentata. Di dentro era sporco, senza *fumoir*, senz'aria e sopratutto pericoloso in caso d'incendio. Era forse per questo che questo teatro non era troppo simpatico ai milanesi.

L'ultimo progetto del Comitato fallì come tutti gli altri. Lo si vide realizzato, invece, poco tempo dopo, a Torino, al Teatro Carignano, grazie a quel grande attore che era Cesare Rossi che vi dimorò durante due anni. Ci ricordiamo, per avervi spesso

assistito, di quante liete feste artistiche fu spettatore quel teatro geniale. Come dimenticare i trionfi di Cesare Rossi nel *Luigi XI,* nel *Duello,* di Paolo Ferrari, di Andrea Maggi, bellissimo giovane, un po' canterino nella recitazione, nel *Conte Rosso* di Giacosa, del povero Ceresa nella *Celeste* di Leopoldo Marenco? E gli entusiasmi per la Marini, la Tessero, e i tumulti e le ovazioni e le suonate dell'*Inno di Garibaldi,* prima e dopo le recite delle commedie di Felice Cavallotti! Il palcoscenico del Carignano, si convertiva a sipario calato, in un rumoroso *foyer* e il camerino di Cesare Rossi in un salotto letterario popolato di autori provetti e novellini, di critici, di ammiratori della bravura della Tessero, della eleganza e della grazia della Campi, della gaiezza e delle forme della Teresina Leigheb che il compianto Claudio amava pazzamente.

Ma Torino non era la città che poteva far vivere lungamente e largamente un teatro stabile.

Vediamo, ora, ciò che è accaduto a Roma, a questo povero ebreo errante drammatico che si chiama il Teatro Nazionale. Lo si desiderava laggiù, lo si invocava come il pane in un giorno di carestia. Dappertutto si esclamava: « Oh! se noi avessimo un Teatro Nazionale! »

E un bel giorno, in una delle più belle e centrali posizioni della città, lo si vide sorgere come se una bacchetta di maga lo avesse comandato. Il miracolo invece era dovuto alla munificenza del principe Giovanni Borghese, del principe Doria, del marchese Filippo Teodoli, del conte Antonelli. Si diede così una solenne smentita alla credenza che la nobile razza dei Mecenati fosse morta e che la vecchia aristocrazia non desse più un palpito di vita intellettuale e civile.

Il comm. Francesco Azzurri, un architetto artista, ne concepì il piano, e, come estetica e come acustica, il Teatro Drammatico Nazionale era degno della città dove domina l'architettura barocca e pesante ma a larghe linee del Bernini, e dove l'ambiente storico esige assolutamente uno stile severo e grandioso.

La sera del 28 luglio 1886, egli fu inaugurato con pompa alla presenza di un pubblico sceltissimo e pagante che ne uscì fiero d'avere finalmente un Teatro Nazionale degno di Roma moderna. Non si ebbe la girandola al Pincio, ma la gioia traspariva da tutti i volti dei romani e il pieno aggradimento da tutti i cuori degli stranieri.

L'indomani si passava in folla davanti il *Teatro Nazionale* come i credenti e gli ammalati guardano pieni di fede e di speranza il miracoloso tempio della Madonna di Lourde. Si sperava di poter guarire là dentro tutte le malattie giudicate quasi incurabili dai medici scettici e pessimisti del nostro teatro. E diggià si era calcolato che si avrebbe veduto ben presto sbocciare i genî a mille a mille e che si sarebbe inteso risuonare i versi classici dei grandi tragici, si sarebbe veduto svolgere delle emozionanti scene romantiche degli illustri drammaturghi, e si sarebbe veduto brillare lo spirito prismatico dei celebri autori comici.

Tutto ad un tratto — invece — si udì cantare, e stonato, le canzoni sbraculate e qualche volta un po' canaglie ed oscene delle operette e dei *vaudevilles*, e in luogo di vedere il gestire corretto delle attrici di prim'ordine, il dimenamento di anche sovente imbottite delle coriste in maglia di cotone. Le ragazze si coprirono il volto col ventaglio e le buone mamme uscirono dal teatro spaventate come se avessero veduto delle biscie. I tragici, i drammaturghi, gli autori comici benchè abituati a vederne di tutti i colori, fremettero e vergognosi andarono a battere come dei mendicanti alla porta dei conventi, a quella dei teatri lirici. Costoro

ebbero pietà di questi Searrons cacciati dalla loro casa come anticamente degli ebrei dal ghetto, e dissero:

— Ebbene, o nostri fratelli, entrate!

Forse essi si erano ricordati del patetico finale del terzo atto dei *Rantzau*.

Ciò, signori, vi prova ancora una volta eloquentemente che l'organizzazione del nostro teatro è difettoso. Mentre a Londra, a Parigi, a Berlino e altrove, ogni genere di spettacolo ha il suo teatro e i suoi attori speciali, in Italia, si canta sovente male nei teatri di prosa e si recita non sempre bene nei grandi e vasti teatri lirici con quale vantaggio dell'arte, voi potete giudicarlo meglio di noi. Da noi il buon senso teatrale è quasi sempre schiaffeggiato. Lo scopo del tutto odierno di questo sistema usato da quelli che come Gabriele D'Annunzio vogliono rinnovare l'arte drammatica e rialzarla, è puramente lo scopo speculativo di fare molto danaro per spenderlo da grandi signori nei treni e nei *paquebots* di lusso che vi conducono in America come se voi foste dei Vanderbiltt. Ecco la vera morale! Grandiosa se voi volete, ma che muta di punto in bianco il teatro in un salone dorato di una Borsa da grande città. Cosa ci fate in un vasto teatro quando siete in condizione di non potere vedere il giuocò della fisionomia e non intendere ciò che dicono gli attori? Lo spettacolo non è più che mimico in tutto il senso della parola.

Noi avevamo — del resto — il vago sospetto che il Teatro Nazionale romano avrebbe finito miserevolmente, Avevano fatto direttore il signor Eugenio Tibaldi, un mediocre attore dotato di un talento esiguo, senza coltura e senza una grande esperienza del meccanismo teatrale.

« La compagnia drammatica chiamata falsamente nazionale — scriveva il signor A. R. Levi nel suo libro: *Il Regno del Teatro* — si diede corpo ed anima a comprare a dei prezzi pazzi, delle commedie straniere e sovente non buone ».

Il pubblico che ama naturalmente in teatro di divertirsi e non altro, non disse una sola parola, ma la critica gridò: Olà! E allora si vide comparire le medesime commedie goldoniane che degli attori veneziani recitavano meglio di quelli che sono toscani o lombardi. Tanto rumore allora e tanto danaro speso per arrivare a questi bei risultati! Si chiamò in aiuto Paolo Ferrari, è vero, come direttore delle rappresentazioni, ma dopo aver lottato come Goldoni coi suoi comici, egli fu obbligato di battere in ritirata.

La stessa sorte doveva toccare alla *Casa di Goldoni* della quale parleremo più innanzi. Frattanto, importa far conoscere a quelli che lo ignorano, i motivi generali per cui a Roma si ebbe il teatro di pietra ma non il *teatro-istituzione.*

Queste cause le ha dette il marchese Francesco D'Arcais nella *Opinione,* giornale del quale egli era allora un esperto critico drammatico-musicale.

Noi deploriamo, su questo proposito, che non si siano ancora raccolte in volume, le sue critiche che rinchiudono molte utili informazioni su di un lungo e importante periodo teatrale del nostro paese. Vi sono là dei documenti e delle notizie che potrebbero servire a coloro che vorranno scrivere la storia del teatro italiano. Come allora parlare di teatri nazionali se voi lasciate sempre ignorare a tutti quello che lo concerne?

Il marchese D'Arcais, dunque, si è mostrato come tanti altri severissimo verso la Società d'incoraggiamento del teatro drammatico in Italia, ma noi avressimo amato anche che egli avesse dimostrato che quando una Società che si propone di proteggere le Arti, è composta di milionarî, vi sono, è vero, delle persone disinteressate ed artiste che si offrono per aiutarli, ma che ve ne sono molte altre che o per malevolenza, o per invidia, o per amor di lucro, pensano subito ai mezzi per ostacolare la via ai successi o per loro estorcere

più danaro che sia possibile. Ciò è dolorosamente vero: ciò si è visto: i Mercadet hanno sempre esistito.

La nobile Società romana aveva dunque preso un impegno di cinque anni per sviluppare e realizzare il suo programma ricco di seducenti promesse. Essa non lo ha eseguito. Il teatro-istituzione ha completamente abortito in mezzo ai sarcasmi dei cattivi, ai fischi della critica teatrale, delle pasquinate idiote dei giornali umoristici, della indifferenza cretina del pubblico, delle geremiadi delle riviste serie e ben educate.

Ma veramente a chi la colpa?

Si può essere dei milionari filantropi e munificenti e non essere degli uomini di teatro. E non lo erano; essi non erano che dei banchieri prodighi e generosi. Ma era questa una buona ragione perchè il marchese D'Arcais si schierasse a fianco di quelli che hanno bombardato la Società d'incoraggiamento come se ella fosse una nave russa nel mar Rosso? Quelle palle là bisognava tirarle contro quelli che conoscendo il mestiere dovevano dirigerla. E il signor D'Arcais li conosceva a fondo i signori tiratori. Gli omicida — è la vera parola — del Teatro Nazionale romano furono gli attori e le attrici colle loro eterne gelosie di mestiere, le loro bambinesche cocciutaggini, le loro ridicole vanità, le loro diatribe degne del carro di Tespi o del romanzo di Scarron, che Goldoni ha immortalato nelle sue *Memorie*.

Le attrici e gli attori che furono in grande parte la cagione suprema del crollo del Teatro Nazionale, bisogna avere il coraggio scenico di nominarli, furono cioè le signore: Virginia Marini, Pierina Giagnoni, Teresa Glech, e i signori: comm. Ermete Novelli e signora, il cav. Luigi Biagi, Leopoldo Vestri.

Ci duole di non ricordare il nome degli altri artisti che contribuirono in proporzione a far im-

bestialire la povera Società d'incoraggiamento che aveva avuto la magnanimità di firmare dei *chéques* a loro favore. Quasi tutti gli attori nominati erano rosicchiati dal verme solitario del *capocomicato*. Furono veduti infatti poco tempo dopo mettersi alla testa di Compagnie drammatiche mediocri e piangere come dei coccodrilli il destino *bohémien* dei comici italiani!

E il comm. Ermete Novelli doveva poi nella stessa Roma cadere ugualmente. La Società d'incoraggiamento era vendicata!

Perchè allora meravigliarsi se sotto il regno corto, atono, comaresco, agitato, anemico del Teatro stabile romano, non si è veduto realizzarsi nessuna delle speranze che si erano fondate, nè la protezione degli autori, nè la formazione seria d'una eccellente compagnia drammatica, nè la istituzione di una scuola di declamazione? Voi non lo crederete. In luogo di essere riconoscenti ai Mecenati della scena di prosa, degli avvocati alla caccia dei clienti ricchi immaginarono di sollevare delle ragioni giuridiche contro di essi, perchè essi avevano promesso e non le avevano mantenute le condizioni contratte nell'atto di cessione della località che fu ad essi venduta a basso prezzo dal Municipio di Roma, in vista del nobile scopo per cui egli doveva servire.

Naturalmente questa idea azzeccagarbuliana era stata posta sul tappeto dagli avidi speculatori che avrebbero desiderato che in luogo di un teatro fosse stato eretto al suo posto uno di quei soliti immensi caravanseragli moderni da affittare. *Est locanda* — come si dice a Roma.

Nel 1900, un'altra buona notizia drammatica commosse gl'italiani, non dico i romani poichè ormai ne hanno viste tante che sono un po' *blasés*.

Il comm. Ermete Novelli aveva pensato di fondare a Roma la *Casa di Goldoni*. Goldoni a Roma! era come si fosse detto Plauto a Venezia. Non si vuol comprendere che in Italia si è ancora dei feroci regionalisti malgrado gli slanci umanitari di fronte ad immani sventure? Novelli non ha bisogno di essere un uomo politico: egli è un grande artista e ciò gli basta. Dio ci guardi — del resto — dagli attori che si mescolano di politica; possono diventare dei patriotti come Gustavo Modena ma anche mutarsi in seguaci di Collot d'Herbois.

L'idea dunque del grande attore Novelli era nobilissima ma punto pratica. Occorre prima di tutto per fondare solidamente una Casa come quella di Molière, a Parigi, un governo o un Municipio disposto a sovvenzionare riccamente questa Casa, un centro di almeno un milione di abitanti e un va e vieni quotidiano di ventimila forestieri, e non una città come Roma la quale benchè capitale, fino ad ora, vive alle spalle dei forestieri come Napoli, Firenze e Venezia, durante alcuni mesi dell'anno, e che in estate, chiude non solo i teatri, ma anche gli alberghi ed i ristoranti. Poi occorrono dei direttori del valore di Jules Claretie, degli attori e delle attrici di prim'ordine, un scelto repertorio e un corredo principesco di scenari, di attrezzi e di costumi antichi e moderni. Non basta avere «la stella» e «l'attore fenomeno» per formare la fortuna e la grandezza di una Casa che aspira alla celebrità di Molière. Noi, in Italia, se lo volessimo veramente, avressimo tutto, i direttori, i critici, gli attori, ma bisognerebbe che le nostre città fossero più popolate, e che i Municipi potessero disporre di rendite più grasse, rendite che oggi devono essere spese per scopi più utili e più umanitari.

Ciò è possibile? E abbiamo noi gli autori numerosi, possenti e fecondi per nutrire i ghiottoni del mondo teatrale che si chiamano i Teatri Nazionali? Là è la questione. Si è, naturalmente, a

proposito della idea di Novelli, levato dall'arsenale della rettorica gli stessi cannoni carichi di lodi reboanti e si è bombardato senza riposo il grande artista e il suo magnifico progetto. Gli si è detto anche molte piccole bugie.

Eccone una — ad esempio — del signor Raffaele Giovagnoli. Voi lo conoscete meglio di noi. Egli è uno scrittore di talento, autore di molti romanzi storici fra i quali *Spartaco*, che non ha nulla da invidiare al celebre *Quo Vadis?* di Sienckiewscki, ma che, ingiustamente non lo ha arricchito. Il Giovagnoli è uno di quelli che hanno fame del Teatro Nazionale, e che vorrebbero vederlo in azione per vedervi rappresentare le loro produzioni che sono più letterarie che teatrali.

Ebbene, il signor Giovagnoli nella *Scena Illustrata* di Firenze ha dedicato un articolo pieno di buone considerazioni sulla Casa di Goldoni e sulle scuole di declamazione, e egli afferma che la molla principale che ha spinto il Novelli a fondare la Casa di Goldoni, è stato « il profondo sentimento di amore e di devozione che egli ha per la sua arte, la generosa ambizione di rialzare — (dopo essersi quasi sempre occupato del teatro francese serio e faceto?) — il teatro drammatico italiano, la incrollabile fede.... », e patatì e patatà.

Noi non oseremo asserire che Novelli ha voluto fondare la *sua Casa;* noi diremo, invece, col Giovagnoli che egli è stato animato da tutte le nobili ragioni che egli ha dette, ma i fatti farebbero credere alla prima supposizione, vedendo che egli voleva fondare una Casa plasmata su quella di Parigi, dedicata a Molière, con la Compagnia drammatica della quale allora egli era il proprietario, il direttore e, in una parola, il padrone amorosissimo ma inesorabile come Papà Lebonnard nei giorni di ribellione. Voi avrete conosciuto la Compagnia drammatica di cui allora disponeva. Aveva essa un attore ed un attrice di valore? No. Tutti, maschi e femmine erano dei mediocri attori, diligenti,

corretti, eleganti, buoni per una *tournée* in America, dove basta che una Compagnia drammatica abbia una « stella » o un « astro ».

Vi erano nella Compagnia drammatica di Novelli dei giovani bene educati, innamorati della loro arte, pieni di fiducia in un avvenire di rose, ma francamente non al loro posto in un teatro che vuoleva essere un teatro-istituzione vale a dire un teatro di autorità e di gloria.

Noi odiamo profondamente la Gerontocrazia in politica come nell'arte, ma la Casa Goldoni non doveva essere nè una scuola di recitazione nè una società d'incoraggiamento e di saggio. Per questo scopo vi sono le Società Filodrammatiche. Occorrevano al Novelli, degli artisti eccellenti e provetti; gli altri sarebbero venuti dopo mano mano e dopo avere seriamente provato che essi avevano non solamente *la phisique du rôle,* ma la scienza del loro ruolo. Il signor Novelli aveva dunque agito come certi pittori moderni che pensano sovente più alla cornice che al soggetto del quadro. Il suo teatro è riuscito con questi criteri ad essere come un romanzo di D'Annunzio, tutta forma e poca midolla. Non sapeva egli questo quando ad un banchetto d'onore a lui offerto a Roma all'albergo del Quirinale, un po' turbato disse: « Signori, io realizzerò nella vostra Roma un bel sogno: la Casa di Goldoni! »

Che peccato che in questo momento il cannone di Castel Sant'Angelo, sia rimasto muto! È quasi impossibile che Ermete Novelli, non sapesse che egli spacciava ai buoni quiriti delle incantevoli illusioni. Confessiamolo. Vi è talvolta un po' dell'americano nel Novelli. Egli conosce a menadito come Sardou, l'arte della *réclame* in materia di teatro. Volete un prezioso documento? Il Novelli disse un giorno ad un critico teatrale: « In luogo di andare in America a guadagnare 300,000 lire *sicuri* (ma tuona dunque o cannone di Castel Sant'Angelo!) io ho voluto restare a Roma! »

No, o amico Novelli. L'America è cambiata oggi. Essa non arricchisce più ciecamente nè i cacciatori di avventure, nè gli operai e nè gli artisti drammatici. Quelli lirici, forse, e non tutti. Noi non viviamo più ne' tempi dove le rarissime *tournées* delle grandi cantanti come la Patti o la Jenny Lind o degli artisti sublimi come la Ristori e Salvini ritornavano in Italia, carichi di dollari come i *rajah* di Persia, di pietre preziose. Noi la conosciamo l'America del 1907. Troppa concorrenza laggiù. Non vi è *cabotin* oramai proprietario di una bella donna per prima attrice, bestia in arte come un'oca, e direttore di una squadra di *guitti,* che non sogni di fare un giro del nuovo mondo.

Ma l'americano, oggi, non è più l'ingenuo *yanchée* di un tempo; egli si è incivilito ed istruito, ha mangiato la foglia e non morde più all'amo.

Ricordatevi delle ultime odissee dolorose della Duse e di Mascagni. L'una è ritornata in Europa malaticcia e a secco di quattrini, e l'altro ha dovuto rimpatriare protetto dai *policemans.*

E non crediate, o illustre artista, che le « stelle » d'una volta, come la Ristori, la Rachel, abbiano guadagnato come Edmondo Dantés nell'isola, ora reale, i tesori di Montecristo. Per ben convincervi non bisogna che voi leggiate le americanate del signor Strakosk e del signor Schürmann due abili impresari di talento pieni di risorse e di audacie capaci di portare in giro il loro padre se fortunatamente per essi fosse un fenomeno, ma bensì i *Ricordi* e le *Memorie* sincere degli attori e quelli anche un po' esagerati, scritti dall'attore francese Beauvalet, dopo una *tournée* colla Rachel, in America. Perchè, voi, c'insegnate che laggiù tanto le spese quanto le entrate sono proporzionate. Voi incontrate dunque al di là dell'Oceano, non solo delle spese enormi, dei *fours* desolanti, delle disillusioni di ogni specie, ma anche delle malattie orribili, sovente mortali, che decima le vostre compagnie e che vi spingono imprecando e con la

morte nel cuore e l'atonia nello spirito, a fare ritorno in quella Italia benedetta che qualche volta voi disprezzate e voi calunniate dicendo che essa lascia perire nella miseria i suoi migliori attori. Citatemi, se vi piace, una sola città che in America faccia vivere decorosamente durante tutto l'anno, un grosso numero di compagnie drammatiche e liriche come a Milano e altrove? E a quali compagnie, sovente, noi andiamo a portare allegramente il nostro danaro e i nostri applausi! Noi non possiamo negare — del resto — che qualche autore comico e qualche attore muoiono d'inedia, ma questo lo si è veduto e lo si vede in Francia e in altri siti, e in un capitolo speciale del nostro futuro libro sul teatro, dedicato al proletariato della letteratura e della scena, noi ne diremo francamente i veri motivi. Noi vedremo che spessissimo la colpa è della famosa cicala, quella di Lafontaine.

⁂

Poche persone — del resto — ritornando a noi, avevano creduto che l'idea di Novelli italianamente concepita avrebbe avuto un grande e durevole successo. Quelli che in questa occasione hanno osato manifestare il loro sincero parere furono naturalmente chiamati i profeti della sventura. È cosa vecchia. I comici come i giuocatori sono superstiziosi come i più ignoranti calabresi. La diffidenza invece era scusabile. Ermete Novelli aveva promesso che egli avrebbe rinnovato da cima a fondo il vecchio *Teatro Valle*, come edificio, ma non come istituzione. E questo accade. Con la prodigalità e il gusto di un Mecenate di talento e di un nobile del vecchio stampo, il *Valle*, di punto in bianco, diventò la dimora non di un *parvenu* ma di un grande monsignore della scena, come lo fu Carlo Goldoni. Novelli — noi pensiamo — è stato il primo attore che in Italia abbia col suo

danaro guadagnato colla sua arte, restaurato un vecchio teatro. Le dorature, i molti tappeti, la pratica e lussuriosa disposizione dei lampadari elettrici, i ricchi costumi, sono cose bellissime. L'antico e decrepito *Valle* aveva bisogno di un *confort* moderno, ma Novelli doveva anche ricordare che se il *Valle*, come arredamento era povero, egli aveva in compenso un passato riccamente artistico sia come valore d'autori che hanno fatto rappresentare là dentro le loro commedie, e come notorietà d'interpreti dei quali egli fu con Bellotti-Bon e con Cesare Rossi il confratello e l'amico amato e rispettato.

Mentre che i critici chiaroveggenti negavano scetticamente la realizzazione del sogno dorato di Roma e di Novelli, il compianto Enrico Panzacchi aiutava se non erro nel *Nabab*, giornale di Sommaruga di famigerata memoria, da lui diretto per breve tempo, con la penna brillante e anche con la parola eloquente, il progetto dell'audace attore.

Enrico Panzacchi aveva il difetto di essere sempre della opinione degli altri e di voler essere ad ogni costo amico di tutti. Fu egli che cominciò a portare alle stelle il povero Gobatti, autore dei *Goti*, come Giuseppe Giacosa, un altro illustre compiacente volle per spirito di *camaraderie* offrire il suo parapioggia a Fogazzaro, sorpreso dalla tempesta scatenatasi alla rappresentazione del suo infelice *Garofano rosso*

Enrico Panzacchi, in qualità di segretario della Pubblica Istruzione, doveva naturalmente incoraggiare il Novelli, ma come giornalista doveva dirgli francamente che la Casa di Goldoni, aveva bisogno subito di una Compagnia drammatica composta di attori di grido. Tocchiamo ancora una volta questo tasto perchè siamo convinti che il crollo della Casa di Goldoni, lo si deve sopratutto alla mancanza di quegli elementi che hanno illustrato davvero il teatro italiano sotto il breve ma glorioso regno del povero Bellotti-Bon, un altro grande signore

della scena che non bisogna mai dimenticare, o Mecenati e intraprenditori dei teatri odierni.

Ci si risponderà che Novelli aveva spiegato con molto buon senso il suo progetto. Egli aveva infatti, fatto comprendere che la Casa di Goldoni non poteva essere, subito, la Casa di Molière, la quale come aveva detto dopo o prima di Novelli, Enrico Panzacchi nel *Fanfulla della Domenica*, per stabilirsi solidamente impiegò quasi due secoli. È ancora onesto ricordarsi che Novelli non vuoleva degli aiuti finanziari governativi per non essere poi accusato nel caso di un fallimento del suo progetto d'avere aggravato il bilancio dello Stato. Questo tratto di squisita delicatezza fa grande onore all'artista che in questa occasione si è rivelato per un gentiluomo e per un uomo onesto.

Tuttavia, senza avere la maligna intenzione di fare delle insinuazioni, noi diremo apertamente che non è possibile credere che Novelli, uomo dotato di una sconfinata esperienza delle cose di teatro, abbia potuto farsi l'illusione che si poteva fondare un teatro-istituzione come quello di Molière, a Parigi, senza una grassa sovvenzione del governo conoscendo che il *Théâtre-Française*, e in un centro enorme come Parigi, sarebbe crollato come una casa male costruita, se il governo non lo aiutasse con una sovvenzione di circa mezzo milione. È più logico credere quindi che Novelli si sia detto, io la fonderò la Casa Goldoni, o come egli ha detto, io collocherò la prima pietra della Casa, ma dopo, o lo Stato o una società di Mecenati o di speculatori, non la lascieranno morire nella capitale d'Italia come si lascia morire una povera donna all'ospedale, e essi verranno in mio aiuto spontaneamente, e io mi ritirerò in disparte, riservando per me l'onore di essere stato il fondatore e di essere l'attore più rinomato e il socio più principalmente retribuito. Breve, godere nella Casa di Goldoni quello che Coquelin gode nella Casa di Molière. Egli ne avrebbe avuto, in ogni caso, il più sacrosanto dei diritti.

Ad Ermete Novelli fu domandato un giorno se egli avrebbe riunito nella sua compagnia i migliori elementi della scena italiana. Sopra questo punto *capitale*, il Novelli s'avvolse come certe sibille moderne nel mistero. Egli sapeva bene che non poteva far recitare il ruolo di Cenerentola alla sua rispettabile signora. Egli sapeva che non poteva abbandonare i suoi modesti collaboratori da un giorno all'altro. Ciò gli avrebbe procurato delle noie, dei processi, dei dolori. Il Novelli ha agito come un uomo di carattere debole, ma anche come un uomo ben educato e di cuore. In conseguenza egli rispose che non avrebbe fatto appello ad attori primarî perchè essi si sarebbero rifiutati di essere i suoi collaboratori. Le gelosie di mestiere non hanno un lieto fine come le gelosie di Zelinda e Lindoro, nella commedia omonima di Goldoni. E allora è inutile parlare di una Casa di Goldoni, nè di una Compagnia drammatica stabile che deve recitare quasi tutto l'anno in una città che frequenta poco i teatri e pochissimo durante la quaresima, la settimana santa e nelle sere di venerdì. Ricordiamo che quando si chiese a Novelli come sarebbe formato il suo repertorio, egli rispose che, *suo malgrado*, sarebbe stato costretto di recitare anche delle commedie straniere. Ma il male si è che avrebbe recitato il *suo* stantìo repertorio, vale a dire — o eterni Dei! — *Luigi XI, Michele Perin, Papà Lebonnard* e *Mia moglie non ha chic* E questa roba ammuffita nella fresca Casa goldoniana!

Se dunque per arricchire i nostri reportorî e fare dei pingui introiti, si è costretti a ricorrere agli autori stranieri, vuol dire che noi non abbiamo un Teatro Nazionale e che non vale la pena allora di spendere delle migliaia di lire per arricchire gli altri e lavorare per la loro gloria. O si è logici, o no.

⁂

Ciononostante il 1.° di novembre 1900, la Casa di Goldoni apriva le sue porte alla « Tutta Roma ».

Il teatro *Valle* aveva un'aspetto fantasmagorico. Tutti guardavano in alto e in basso come si fa quando si arriva per la prima volta in una città. L'emozione era in tutti i cuori. I soli scettici stavano quieti in un angolo e sorridevano sotto i baffi e fra le barbe.

Ermete Novelli — naturalmente — ricevette in pieno petto l'ovazione di stima e di riconoscenza che si meritava il fondatore illuminato di una istituzione patriottica e il Mecenate che aveva speso — si diceva — centomila lire perchè la capitale d'Italia avesse finalmente un Teatro Nazionale.

Dopo un anno circa, *crac:* la Casa Goldoni come fosse stata fabbricata da un architetto ignorante e da un capomastro ladro, era crollata! Si credette di sognare. No; si vide un mattino dei vagoni di mobili, d'attrezzi scenici e di superbi costumi goldoniani prendere la via che conduce a Venezia, come se nella Casa di Goldoni fosse scoppiato il vajuolo.

Che cos'era accaduto?

Ciò che accade quasi sempre. Ermete Novelli conduceva la Casa di Goldoni come se Ella non lo fosse. Egli rappresentava le stesse commedie dove egli s'impone colla sua abilità insuperabile e per giunta le commedie dove lui è il protagonista e gli altri dei manichini. Si finì coll'annoiarsi da morire. E allora si vide i critici far fuoco contro la Casa di Goldoni; gli autori italiani vecchi e novellini preferiti agli autori stranieri gridare come dei montoni che si sgozzano; i romani andare a bere il *vino delli castelli,* e gli stranieri recarsi ad ammirare il Colossèo poetizzato dai romantici chiari di luna. I romani — del resto — al *bons-mots* degli

autori parigini e alle facezie semplici e sane di Goldoni preferiscono i motti arguti, salaci e bonaccioni di Belli, di Pascarella e di Trilussa.

⁂

Dopo Milano, Torino la città più francese d'Italia.

Torino, dopo aver veduto andare a rotoli il Teatro Nazionale al *Carignano,* ebbe di lì a qualche anno la speranza di fondare il « Teatro d'Arte », lo stesso teatro che dopo la *dégringolade* del Teatro drammatico nazionale a Roma, abortì in mezzo alla generale indifferenza del pubblico romano.

Questa volta i promotori che noi battezzeremo con il nome d'*illusionisti,* erano tutti degli artisti. Il Comitato era composto di scrittori scelti come Vittorio Bersezio e Domenico Lanza; di architetti distinti come Bertea e Brada; di pittori come Smeriglio e Fontana; di scultori come Bistolfi e Cometti.

Come vedete, non mancava nulla per la buona riuscita della nobile impresa. Vi erano perfino pronti gli scalpelli di genio per eternare col marmo i futuri grandi commediografi. Pure, il nuovo progetto cementato di rettorica e decalcato sugli altri che lo precedettero, ebbe la stessa fine malinconica: un parto laborioso e un aborto spasmodico.

⁂

Poi venne il *Teatro Drammatico Sperimentale* di Firenze. Che roba era? Ce lo dice il signor Mario Ferrigni nel suo opuscolo uscito nel 1905 dalla tipografia Ricci. E questo per rispondere forse ai seguaci di Geremia che come Annibale Gabrielli scriveva nel *Fanfulla* del 18 ottobre 1896: « In nessun'altra città italiana, le condizioni del teatro di prosa è così miserabile come a Roma;

e come *Gaio,* che nel *Marzocco* del 22 gennaio 1899, diceva: « Firenze in materia di spettacoli è alla coda non solamente delle prime città d'Italia, ma anche di molte città della provincia ».

Fu durante il grigio e nebbioso mese di novembre che nacque la *Società fra gli autori di teatro in Firenze.* Che ragione vi era di fondarne una seconda *à côté* quando vi era una Società italiana a Milano, noi non sappiamo.

Dopo qualche tempo, la Società fiorentina creò il *Comitato di lettura* dalla cui esistenza derivò poi il *Teatro Sperimentale.* Lo scopo di questo Comitato era quello di ovviare all'inconveniente tante volte lamentato dai giovani e sconosciuti autori di non venire quasi mai *rappresentati* e raramente *letti.* Cosa — del resto — contraria al vero che è diventata una specie di monomania, di fissazione, perchè non c'è oggi un solo capocomico o direttore di un teatro che non sia felice di scoprire un talento e mettere in luce un genio. È passata l'epoca leggendaria dei genî incompresi, delle cabale, delle protezioni altolocate. Cento vie diverse sono aperte per farsi strada e far voltare la folla quando si è capaci di creare un'opera veramente degna di rivedere le stelle. Certo che non si può pretendere che un capocomico od un direttore di teatro possano leggere il migliaio di manoscritti che loro piovano addosso ogni anno. Lo stesso Mario Ferrigni ha dovuto confessare che fu *impressionante* la quantità di lavori che pervennero al Comitato il quale da solo non ha potuto mai *collocare* un lavoro presso una Compagnia.

Il bello si è che quando si fu sul punto di concretare qualche cosa di positivo, sorse nel seno del Comitato una divergenza e non piccola. Un gruppo voleva fare esclusivamente del teatro italiano; l'altro voleva far del « teatro. » Si conchiuse che si sarebbe rimpinzito il repertorio del *Teatro Sperimentale* col minor numero possibile di lavori stranieri.

Il 19 gennaio del 1903, il famoso Teatro aprì i

suoi battenti. Fuori, faceva un freddo cane, e dentro il fiato degli spettatori aveva formato come una nebbioruggiola. Si recitava la commedia in quattro atti, di Amedeo Sorvillo. Fra gli attori vi era un nome fatidico, quello di Caschi. La commedia del signor Sorvillo, *cascò* per non più rialzarsi. Poi venne qualche successo, ma moltissimi *fiaschi* dovuti — pur troppo! — più a penne italiane. I maggiori trionfi furono per *Gli Avariati* di Brieux e per il *Boubourouche* di Courteline. E ai giorni nostri chi parla più del *Teatro Drammatico Sperimentale?* Esso aveva provato luminosamente che le porte erano aperte a coloro che avessero avuto il « dono del teatro » e che gli autori novellini dunque mentono quando affermano che ogni via è loro preclusa per acquistare quella fama che non si acquista se non a forza di sacrifizii e di lotte.

E torniamo a Roma.

Io mi ricordo benissimo — purtroppo! — i teatri di Roma del 1867. E voi? Non si può negare che essi non abbiano progredito a vista d'occhio. Lasciate pur cantare i decrepiti trovatori del buon tempo antico, ma quale differenza fra la Roma di Pio IX e quella di Vittorio Emanuele III! Pare, a chi la visita ora, che una fata benefica vada ridonandola alla vita ed alla sua imperiale grandezza. Chi va, oggi, al *Costanzi* — bella creazione dello Sfondrini — dopo avere percorso la maestosa via Nazionale, non ricorda più la via stretta, sudicia, buia che lo conduceva al tarlato *Teatro Apollo,* dall'aspetto meschino e provinciale. Chi va al magnifico *Teatro Nazionale,* non ricorda più la logora *Argentina,* restaurata poi dal Torlonia; chi va al *Valle* rimodernato dall'aristocratico Ermete Novelli, non ricorda più i teatrucoli laidi dove agiva Pulcinella o l'eroe popolare Meo Patacca.

Era dunque naturale che la capitale d'Italia tornasse a monologare così: « Ma come! Roma, la città dove i Cesari applaudivano Plauto, Terenzio, Roscio; la città che vanta, nell'inverno, di ospitare, in proporzione, più forestieri di Parigi, non possedere un Teatro stabile di prosa ammodo! è una vergogna! »

E infatti operettai sbraculati, artisti dialettali guidati dall'eterno Scarpetta, pagliacci da strapazzo, piccoli pianeti circondati da *guitti* che rappresentavano delle *pochades* dove campeggiava l'uomo in mutande e il letto della *cocotte,* cantanti nei teatri di prosa, comici nei teatri lirici, ecco le famiglie artistiche che ciabattavano — meno qualche rara volta — nei teatri della Roma di Vittorio Emanuele III e di Pio X.

Quand'ecco che nel 1905, un fior di gentiluomo, un visconte di Modrone romano.... Romano? Che! I principi Romani hanno ben altre gatte da pelare, fra le tante quella di salvare le loro terre invase, come in Russia, dai contadini stanchi come i paesani descritti dal Labruyère, nel 1789, di soffrire e di morire d'inedia. Poi essi ne avevano avuto abbastanza dei grattacapi teatrali all'epoca della fondazione del Teatro Nazionale!

Occorrevano quindi dei nuovi missionarí teatrali, dei nuovi martiri. Uno di questi è il conte Enrico San Martino di Valperga, piemontese, presidente dell'Accademia Musicale di S. Cecilia, — che si sa, vive d'una vita anemica ed asmatica, — vale a dire un cultore appassionato del teatro. Armato di buona volontà e di grande pazienza, — non so se di biglietti da mille — ha esclamato: « Voglio che in Roma sorga un Teatro drammatico stabile ». Bravissimo! Ma dove? La sua vera casa natìa, sarebbe stato il *Teatro Nazionale.* E invece non so perchè si è scelto il vecchio *Teatro Argentina. L'Argentina!* quanti lieti e tristi ricordi risveglia questo nome che è sonante come un sacco di scudi! Rossini, Donizetti, Verdi, vi esordirono con

quelle operuccie che i superuomini musicali chiamano *chitarate*. E vi si è ancora — eterna Babele la nostra organizzazione teatrale — recitato, piroettato, mimato e fatto delle capriuole, al rossiccio chiarore dell'olio e dei cerini accesi dagli stessi spettatori.

— E mi dica in grazia, dove si sono trovati i quattrini per fondare e mantenere il Teatro stabile? Suppongo da quel babbèo del Governo.

— Dal Governo? Ma dove vive? Il Governo sa bene che il forestiero in genere e specialmeate lo straniero, a Roma, alle dieci di sera legge i giornali e poi va a letto. La visita alle ruine e ai Muséi, lo stanca e gli concilia il sonno. E sa anche il Governo che il *romano de Roma* — fatte le debite eccezioni, si capisce — se ne infischia dell'industria, del commercio, dell'arte. Lui ha il forestiero, l'inglese, l'americano, il tedesco, sopratutto, e ciò gli basta. Il Re gli regala i palazzi e le passeggiate pubbliche; Guglielmo II, le statue; i miliardarî americani il pavimento in legno di piazza del Pantheon. Egli sa che un giorno avrà una capitale di prim'ordine, forse unica al mondo, ma non sarà certo lui che l'ha fatta. Che gl'importa purchè l'abbia? Il teatro! lo spettacolo! Ma quale più bel teatro del Parlemento? Quale più suggestivo spettacolo di Roma veduta dalla balaustrata marmorea del Pincio, e quale più magnifico scenario dei suoi poetici dintorni? Vuole dunque che sia il Comune che s'interessi del teatro, delle sue finzioni, dei suoi attori truccati, dei suoi paesaggi di tela? Il *romano de Roma* ha la mistica settimana santa, il vino *delli castelli*, le *ottobrate* chiassose, i saporiti carcioffi. Si e no che s'accorga di avere una Reggia, un Parlamento e i sette ministeri, che udii un romano chiamare i sette dolori. Egli sogna ancora le luccicanti berline dorate dei papi, i ricevimenti principeschi dei cardinali, la sfrenata corsa dei barberi, il fiammeggiare dei moccoletti, i pittoreschi ciociàri e i tipici mandriani caracollanti sui bufali lungo la storica via

Appia. Vi sono le eccezioni, ripeto, ma il vento sciroccale snerva ed addormenta anche i più forti. Pure, quale irradioso centro d'intellettualità, di vita, di movimento, sarebbe Roma che sarà veramente la *caput mundi* il giorno in cui una raffica di modernità travolgerà e per sempre gli ultimi rimasugli di una medioevalità in isfacelo.

— Ma si sono trovati degli azionisti che hanno sottoscritto per 200,000 lire. Il Comune ha concorso con 25,000 lire; il Re con 20,000; Margherita di Savoja con 6000. La Società poi degli autori lirici e drammatici, con 40,000 lire: tutto il suo fondo sociale, mi hanno detto. È un bel tratto di filantropia, parola d'onore!

— Non dico di no; ma rifletta. Un capitale di 300,000 lire per fondare in Roma, un teatro stabile duraturo e glorioso? Ma lei scherza. Non ha letto che a New-York l'arcimilionario Mackay ha assieme ad altri grossi capitalisti sottoscritto la somma di 15 milioni di lire per la fondazione di un Teatro Nazionale copiato sul modello del *Théâtre-Français?*

— Ma che confronti ridicoli, Ella mi fa. Gli americani....

— Gli americani, caro signore, sono prima di tutto della gente pratica e positiva. Per loro l'arte è il danaro come il danaro è l'arte. E non gridi al paradosso. Un Teatro stabile non può fondarsi e vivere a lungo prosperosamente oggi che tutti hanno delle pretese veramente americane senza un vistoso fondo di riserva. L'americano non questua. E anche in questo non ha voluto seccare lo Stato, il Presidente della Repubblica, il Municipio. E non ha pensato a rinnovellare, a restaurare, a imbellettare un vecchio teatro, ma bensì a fondarne uno nuovo che finito costerà la bellezza di 25 milioni. Il direttore sarà il noto Henri Couried il quale vuole avere ai suoi ordini un repertorio scelto internazionale. Gli artisti saranno reclutati in tutta Europa. Si figuri che concorrenza! E vedrà quanti

dei nostri attori comici se ne infischieranno delle paghe ridicole, medebachiane, dei Teatri stabili italiani, e correranno colla lingua fuori verso il raggiante dollaro dei famosi *trustai!* Ciò che mi ha un po' raffreddato è stato nel sentire che per la scelta dei lavori sono stati nominati dei professori dell' Università, i quali hanno fissato che i lavori devono essere scritti nella forma più classica. D'Annunzio può fregarsi le mani, ma Gerolamo Rovetta e Marco Praga! Temo però che a New-York avremo la bancarotta del classicismo. L'epoca dell'apertura del Teatro stabile di New-York avrà luogo alla fine del 1907. E così sarà l'americano che darà l'esempio a Londra la quale non ha un Teatro stabile di prosa degno della grande metropoli, pure avendo degli eccellenti autori e degli ottimi attori. Il signor Mario Borsa nel suo buon libro: *Il Teatro Inglese Contemporaneo,* vede — a me pare, — le cose come le si vedono a Londra, cioè attraverso lo *spléen* e il fumo delle officine che tutto annerisce. E il signor Buonaspetti, critico geniale, ma un po' troppo ottimista bene descrisse nella bella recensione fatta al libro di Borsa, che gl' inglesi adorano il teatro, lo frequentano e possiedono dei *clubs* « i cui membri sono uniti esclusivamente dall'amore per l'arte drammatica e che hanno periodici teatrali illustrati » che certo, doveva aggiungere non abbiamo neanche in quella Milano che è sede d'artisti di ogni genere. E doveva anche dire che essi spendono somme favolose per comprare i nostri capolavori di pittura e di scoltura, le più belle edizioni dei libri francesi del secolo XVIII e XIX, i più sontuosi libri d'arte tedeschi. Sono essi che del loro Shakespeare e del loro Milton, di Dante e dell'Ariosto, hanno fatte le più stimate edizioni. Siamo noi invece, popolo d'artisti, di letterati e di poeti che vendiamo agli stranieri le nostre più belle opere d'arte; che manomettiamo quelle che conserviamo; che non abbiamo ancora saputo fare dei nostri più grandi

letterati e poeti, delle edizioni ammodo. Dante ha trovato l'Hachette e il Doré; Tasso, il Didot e il Cochin; Ariosto, il Baskerville e il Gravelot; Boccaccio, il Marillier e l'Eisen. Alessandro Manzoni e Giosuè Carducci, Parini e Giusti, attendono ancora la loro edizione principe, malgrado il buon volere di Hoepli e di Zanichelli, la sapienza di Corrado Ricci e di Giuseppe Chiarini. Siamo invece noi popolo d'artisti, di letterati e di poeti che lasciamo illustrare dagli stranieri Leonardo da Vinci e Raffaello, Petrarca e Ugo Foscolo, Rossini e Verdi; siamo noi popolo d'artisti che dobbiamo mendicare all'estero le più fine riproduzioni di cose d'arte; siamo noi popolo d'artisti che dobbiamo apprendere come s'illustrano i giornali illustrati; siamo noi popolo d'artisti che vantiamo un Pisanello e un Cellini e che non sappiamo coniare una moneta che riveli la genialità artistica dei nostri incisori; siamo sempre noi popolo d'artisti che costringiamo un Rasi a rovinarsi per fare una storia del nostro teatro, a stroncarla per mancanza di fondi, a farla ammuffire nei retrobottega dei librai per scarsità di compratori. Goldoni — è vero — ha avuto il Pasquali e lo Zatta, e presto sarà installato in una superba edizione veneziana, ma Dio non voglia che colla modesta somma di 50,000 lire, mentre la Francia ha speso cinque milioni per l'Edizione Nazionale — un fallimento, del resto, commercialmente parlando — delle opere di Victor Hugo, essa non riesca un'edizione meschina.

E torniamo a Roma.

— Presidente, sa, del Consigiio di direzione è il conte di San Martino.

— Benissimo. E gli altri membri?

— Il prof. Giustino Ferri, il principe di Scalèa, il principe Torlonia, il comm. Basevi...

— Tutte brave persone per le quali — tranne che per il primo, il teatro dev'essere misterioso come un tempietto spiritico dove s'adora — non ridete — il Dio Iohn. Meno male che il direttore artistico

è il signor Edoardo Boutet. Corbezzoli! Non solo conosce il teatro, ma lo ama, lo adora. E si avrà un Comitato di lettura? Certo, come farne a meno? Si ammette dunque così che si può giudicare una commedia, leggendola. Sarà. Enrico Castelnuovo però deve ricordare ciò che gli scrisse Filippo Filippi dopo l'insuccesso della sua *Prima Bugia*, a Firenze. Precisamente così: « Udendo leggere ti formi i personaggi, le situazioni, colla tua fantasia, a modo tuo, ma quando li si vedono muoversi, l'impressione è tutt'altra ».

— E il repertorio del teatro stabile? È il repertorio il grande motore, la grande caldaia dalla quale deve sprigionarsi il calore sufficiente perchè la macchina non si raffreddi e non si arresti. Esso esercita lo stesso salutare ufficio del cuore in un corpo umano.

— Si rassicuri. Il programma di Edoardo Boutet parla chiaro e forte. Sarà eclettico: nazionale, straniero, antico, moderno, contemporaneo. Si parla, si figuri, di Eschilo, di Shakespeare, di Ibsen, di D'Annunzio. Le *pochades* e le farse completamente abolite.

— Meno male, non udremo più là eterna *Tazza di Thè*. Ma ci daranno almeno delle commedie allegre. Capirà. La questione sociale, le minaccie anarchiche, la lotta religiosa, le preoccupazioni spiritiche, la concorrenza commerciale, la nevrastenia invadente, è tutta roba che per distrarsi occorrono quei capolavori di comicità esilarante di Bisson, di Hennequin, di Feydeau, i veri igienisti del teatro che trovarono in Leigheb, Talli, Sichel e Tovagliari degli interpreti fino ad ora inarrivabili.

Anzi a proposito d'interpreti, promettendo un repertorio vasto e variato, occorrerà una compagnia di prim'ordine e composta di elementi adatti alle interpretazioni tragiche e comiche perchè non si vorrà pretendere che la Pezzana possa essere Elisabetta regina d'Inghilterra e Mirandolina. Si sa quello che ha detto il celebre attore inglese Irving,

a Londra, al banchetto di ricevimento dei *Sociétaires* del *Téâtre-Français*: « Non si crea un Teatro Nazionale con una compagnia drammatica disparata e che non si fonda un teatro con delle stelle solitarie ». La Duse, Novelli, Zaccone, e tutti coloro che sono rosi dal cancro del capocomicato non sono, a quanto pare, del suo avviso.

E sì che ve ne sono degli attori eccellenti da formare una compagnia scelta, anzi parecchie compagnie. Chi non li conosce e non li ha applauditi? C'è la Duse, l'attrice preraffaelista che non ha che il torto di non avere portato in giro, come la nota attrice spagnuola Maria Guerrero, il fior fiore del teatro del suo paese. C'è la Virginia Reiter, l'attrice forte, tutt'anima come la Cazzóla, la Laurent, la Dorval, l'attrice popolare nel senso più benigno della parola, che in un momento d'irresistibile nostalgia del palcoscenico ritornerà alla ribalta. Vi sono le due Grammatiche, una delle quali la splinetica, la languente, può benissimo rinunziare al rovinoso capocomicato. C'è la fresca e rubizza Tina di Lorenzo, detta l'*Incantadora,* col suo Armando, non Duval, fortunatamente per lei e per lui. Buona madre di famiglia può forse sognare il *pot-au-feu* casalingo e dare un addio alle corse pazze pericolose sui treni americani e sui mari Baltici. C'è la Teresa Mariani, l'artista sana, naturale. E la Vitaliani, la Iggius, la Carloni, la Saporiti Sichel, e tutte le altre belle ed eleganti reginette del nostro teatro di prosa che Renato Simoni ha descritto con snellezza, grazia e galanteria nella *Lettura.*

Poi ecco avanzarsi Novelli e Calabresi, gli artisti a due faccie, gli attisti proteiformi; Zaccone, il riproduttore esatto, anotomico della nevrosi; l'eterno giovane e aristocratico Flavio Andò, il sentimentale Ruggeri, il faceto Talli, il vigoroso Carini, poi Piperno. ..

— Si fermi, non c'è n'è neanche uno di costoro nel Teatro stabile romano.

— Ma come mai?

— Eh, si fa presto a criticare. Il Teatro stabile

doveva aprirsi nel dicembre del 1905, e nel novembre dello stesso anno tutti gli artisti erano *scritturati*. Per svincolarsi dei propri impegni occorrevano pagare delle grosse penali. Che cosa fare? Adattarsi a scritturare ciò che v'era di migliore e di disponibile sulla piazza. Si è scritturato la Giacinta Pezzana, il Garavaglia, l'Evelina Paoli, Vittorio e Alfonsina Pieri.

— La Pezzana? Un gran nome, una grande *réclame*, ma una attrice che come la Ristori, la Sadowski, se fosse vissuta a Parigi e fosse stata *sociétaire* del *Théâtre-Français*, avrebbe diritto ad una ritirata onorevole e lautamente ricompensata.

Il Garavaglia? un ottimo attore che veniva di fresco dall'*Olimpia* un teatro di prosa secondario di Milano. E gli altri? Tutti attori coscienziosi, studiosi, pieni di buona volontà, che un giorno forse saranno degli artisti provetti. Ma ora! Pensate che si deve interpretare Eschilo, Sofocle, Shakespeare, Ibsen, Dumas, Sardou, D'Annunzio. Ma si fa la burletta?

— Lei, veda, ragiona bene, ma è un sognatore, e anche un ingenuo. Ma come può supporre che si potesse radunare in una sola compagnia degli attori e delle attrici tutti di cartello? Per pagarli bisognerebbe che il cassiere fosse Morgan. E anche si potesse farlo, ma crede lei che essi potrebbero vivere lungamente in pace e quiete? In casa loro c'è sempre la maledetta suocera, la Gelosia. I comici d'oggi sono quelli di Goldoni pagati da Medebac, la vuol capire?

— Ma vivono pure insieme, in armonia o no, la Réjane, la Brandés, Got, Coquelin, Le Bargy e Paul Monnet, al *Théâtre-Français?*

— Certo, ma là ognuno ha il suo *ruolo* dove eccelle perchè è andato verso di lui spinto da madre natura. Nell'attuale Teatro stabile romano, invece, i *ruoli* sono stati aboliti e le parti sono divise in primarie e secondarie. Povero Boutet! Fra pochi mesi che scene da *Baruffe Chiozzote!*

E come si vuole allora con questi criteri fondare un teatro dove si deve esumare i capolavori antichi, far sorgere dai loro sarcofagi i personaggi più illustri e infondere la vita ai più scelti lavori moderni impregnati di simbolismo, di psicologia, di analisi d'anime? Come possono essere degli attori tragici oggi, domani drammatici, posdomani comici? Il dono della proteiformità Novelliana e Calabresiana, è rara. Leopoldo Fregoli rimane ancora un fenomeno unico. Ma ai giovani — mi direte — vorreste loro ostacolare la carriera? Che! Entreranno nel Teatro stabile quando in altri teatri, anche secondari avranno dato sicure e molteplici prove di esserne degni. Questa lotta servirà ad essi di stimolo. La *troupe* della *Comédie-Française* recluta e rinnova con questo sistema gli elementi che la fanno grande e rispettata. La *Comédie - Française* è a Parigi ciò che è l'*Accademie,* e la *Revue des Deux-Mondes* per gli scrittori. È verso questi tre fari luminosi che gli artisti, gli storici, i poeti, i romanzieri, i commediografi, rivolgono tutti gli sguardi e tutte le ambizioni perchè si ha, anche in questi tempi di invadente democrazia, un bel disprezzare i titoli nobiliari, gli ordini cavallereschi, le poltrone accademiche. L'ambizione che sempre sonnecchia mai non dorme nel fondo dell'anima umana, si scuote, e chiede e vuole la sua parte di sole.

— Le compagnie drammatiche avete detto più sopra erano tutte complete e gli artisti che le formavano erano tutti impegnati, mi pare, per un triennio. Triste spettacolo! Una selezione spaventevole! Si sarebbe trovato un nucleo d'attori e di attrici da formare non solo un'eccellente *troupe* per un Teatro stabile, ma anche per formare tre o quattro superbe compagnie girovaghe. Esse si dividono, si sfasciano, si fanno a pezzi con uno slancio e con una spensieratezza biasimevole, e i loro capi osano lanciare ai quattro venti i loro programmi pieni di promesse e di giuramenti da marinai! Così ha fatto Calabresi, Ruggeri, Zaccone,

Teresa Mariani e Vittorio Zampieri. La sola Irma Grammatica è stata sincera. Essa ha detto: « Non ho nessun programma, nessuna idea da esporre ». Ermete Novelli si è atteggiato a conservatore, a pessimista, a misantropo. Ha risposto: « Io andrò molto all'estero, moltissimo, e poi riposerò, ne ho il diritto ». Certo, ma non gli credete. Egli morrà come tanti suoi colleghi fra un singhiozzo e l'altro di un dramma o fra una risata e l'altra di una *pochade,* vale a dire fra quelle quinte dove egli è nato e dove si è fatto una celebrità che non morrà mai più.

— E — parlando d'altro — come la mettiamo riguardo all'arredamento, alla messa in scena?

— L' allestimento scenico sarà come in Italia non lo si è mai veduto: grandioso. Si figuri che oltre Edoardo Boutet, dirigerà, disegnerà e modellerà i figurini e le scene il noto pittore Cambellotti che avrà per collaboratori i scenografi Rovescalli e Bazzani.

— Non fiato. Ma siamo giusti. Si è veduto sovente certe compagnie girovaghe prima del loro ultimo deplorevole frazionamento, mettere in scena certe commedie, certe *pochades* e certi drammi come, ad esempio, il *Cyrano di Bergerac, M.me San Gêne,* l'*Albergo dei Poveri,* con un lusso degno dei teatri parigini.

— E come a Parigi, in certi teatri ben inteso, si è stabilito che il nuovo Teatro stabile sia anche una scuola di coltura che si esplicherà col mezzo di letture, di poesie e di conferenze.

— Benissimo. Il nostro pubblico, fatte le debite eccezioni, è così ignorante, senza sua colpa, di tutto ciò che riguarda il teatro! Crede lei che non abbiamo anche noi i nostri Lintilhac e i nostri Faguet? Avrei dovuto citare Sarcey e Larroumet, ma, purtroppo! sono morti. Dubito molto però che la gente si appassioni alle conferenze teatrali. Che vuole? quei benedetti cinematografi coi loro drammi a

sensazione e colle loro *pochades* esilaranti ci fanno una così rovinosa concorrenza! Alle conferenze ormai non ci vanno che le ragazze da marito e le maestre comunali.

Il 19 dicembre 1905, il Teatro Stabile di Roma, dopo un febbrile e laborioso lavoro, aprì al pubblico i suoi portoni. Tutta Roma imperiale moderna era là, all'*Argentina*. Voi sapete con che si è esordito.

Per dimostrare subito che l'italianità è in cima d'ogni pensiero si è andati in scena col *Giulio Cesare,* di Shakespeare. Forse per far la corte agli inglesi che vanno a passare l'inverno a Roma. Perchè non dare una tragedia del romano Pietro Cossa? Sempre Cossa? Non c'era Alfieri, Niccolini, Manzoni, Monti? Roba vecchia e non rappresentabile. Più vecchia di quella di Shakespeare non saprei. Ma è roba bella e di sicuro effetto. Su questo non c'è niente che dire. Ma io credo che i lavori antichi bisogna lasciarli nelle biblioteche. Credete che i parigini si divertino alle rappresentazioni delle tragedie di Corneille e di Racine, alle commedie di Molière, di Reynard e di Marivaux? Ammirano, e.... sbadigliano, fanno come coloro che al teatro di Montecarlo fra una scena e l'altra pensano a una martingala della *roulette*.

Fino a ieri si può dire il Teatro stabile romano — tanto per non perdere l'abitudine — ha girato qua e là come del mercurio sprigionato. Ora è rientrato nella sua casa nativa per cimentarsi in lavori vecchi e nuovi. E si va rappresentando dei lavori più letterari che teatrali, mediocremente interpretati e decorosamente messi in scena, che come la *Carlotta Corday,* il *David* e la *Flotta degli emigranti,* ottengono o degli insuccessi o dei successi di stima e d'incoraggiamento.

Io auguro che questa volta il Teatro Stabile di Roma abbia una vita lunga e prosperosa. Io, però — prudentemente, — da buon pessimista, tengo sempre in serbo il detto di quella donna di buon senso che fu la madre di Napoleone I: « Purchè la duri! » E infatti nel cielo del teatro è già apparso qualche screpolatura, indizio di costruzione poco solida. Egli incomincia a non più essere un Tempio dell'Arte, ma bensì una specie di *biberon* al quale vogliono attingere del latte tanto gli autori provetti quanto i neonati dell'arte scenica. Gabriele D'Annunzio ha domandato per il varo della sua futura *Nave,* nientemeno che 25,000 lire come diritto d'autore e una forte somma per ottenere una di quelle messe in scena sardanapalesche alle quali coi suoi gusti cinquecentisti, è avvezzo di vedere attuate. Gli azionisti non erano del suo parere, ma, per non pagare una penale onerosa hanno dovuto cedere. Di questo passo, il modesto fondo sociale di 300,000 lire andrà in fumo — state certi — come se fosse posto a Montecarlo su di un tavolo di *trente et quarante.* Ma non basta.

Diggià l'*Argentina* comincia a perdere il suo carattere di Teatro stabile della scena di prosa; ad essere un *tram.* Oggi serve per una conferenza geografica, domani sarà data in prestito od a nolo ai celebri *spiritisti* e il giorno appresso a conferenze politiche - sociali - umanitarie. L'*Argentina* è nostalgica. Anticamente servì a variati spettacoli e sente già il bisogno di essere quello che era.

E diggià l'autorità, la dignità, il prestigio del Teatro stabile romano, cominciano ad essere intaccati. Il *Théâtre-Français,* tranne la volta della rappresentazione tumultuosa del *Germanicus,* non ha mai servito a scopi politici, non è mai stato il campo ignobile di lotte di partiti. Ci si è battuti sovente là dentro, ma sono state delle battaglie letterarie non mai finite platealmente.

L'*Argentina* — invece — alla rappresentazione della *Carlotta Corday,* di Enrico Corradini, è stata

mutata in una sala volgare di sbraculati anticlericali per i quali ci sono le grandi piazze di Roma. E mentre al *Téâtre-Français,* si disapprova un autore infelice con un silenzio dignitoso ed espressivo, all'*Argentina,* nel Teatro stabile che vorrebbe esserne la copia autentica, si è fischiato platealmente come si fosse ad una fiera di piazza Guglielmo Pepe. Povera Corday! Si disapprova la *Carlotta Corday,* di Salle, si accoglie con silenzio glaciale la *Carlotta Corday,* di Ponsard, si malmena brutalmente quella di Corradini. Essa decisamente era nata sotto una cattiva stella: non poteva aver pace nè viva nè morta. Povera Corday!

E concludiamo.

Tutte le volte che si parla di un Teatro stabile si cita come modello la *Comédie-Française.* Questo teatro — lo dico per chi lo ignora — è considerato in Francia come una grande istituzione di Stato, come una Università. Su di lui c'è tutta una geniale e istruttiva biblioteca ricolma di opere dettate, da scrittori stimati e specialisti, con serî intenti d'arte. L'ultimo è il signor Fréderic Lolliée. Il suo splendido volume uscito di recente attesta ancora una volta quanto amore e rispetto la Francia nutre per il suo teatro fecondo e glorioso. La *Scala* e il *Manzoni* di Milano, attendono ancora malgrado le somme ingenti profuse dai munificenti Mecenati, i loro Libri d'oro.

La *Comédie-Française* ha inoltre un interessante Musèo, una superba Biblioteca, dei quali si sono fatti gli storiografi, il Soubies, il Pougin, il Delorme, il Dacier, il Monval, il Bonnassies; un ricco Repertorio che va da Racine, Corneille e Molière a Victor Hugo, Mendés, Pailleron e Rostand; un forte nucleo d'Attori e d'Attrici più *specialisti* che proteiformi intenti non solo a riscuotere i grassi dividendi di *sociétairs,* ma anche a tutelarne il de-

coro e la fama con delle interpretazioni coscienziose e sovrane; un gruppo di Direttori l'ultimo dei quali è un grande e vecchio amico dell'Italia, Jules Clàretie, vale a dire uno storico diligente ed imparziale, un romanziere documentato e suggestivo, un fine e brillante *chroniqueur*. Essa va superba anche di un *foyer* celebre dove sono passati e passano tutt'ora le illustrazioni e le notabilità più famose e più in voga nel mondo aristocratico, bancario, letterario, artistico, teatrale; dei suoi Scenografi stilisti; di un arredamento variato e pronto a soddisfare i bisogni e le pretese del teatro antico e i capricci e le fantasie del teatro moderno e contemporaneo, e sopratutto di una cospicua dote municipale che le permette di vivere con lusso tutto il tempo dell'anno. Senza di questa sovvenzione è inutile parlare del Teatro stabile. La somma di 200,000 lire che dei generosi oblatori milanesi avevano messo a sua disposizione, sarebbe stata insufficiente e divorata in breve tempo senza approdare ad un risultato utile e serio. Parigi, una città di tre milioni d'abitanti senza contare il grande e continuo movimento fluttuante dei provinciali e dei forestieri, vedrebbe morire d'inedia i suoi quattro massimi teatri, l'*Opéra*, l'*Opéra Comique*, il *Théâtre-Français*, l'*Odéon*, se il suo Municipio con una prodigalità monarchica — benchè in Repubblica — non li sovvenzionasse principescamente. Noi abbiamo veduto nella così detta grassa Milano, con quali concetti gretti e con quali ragioni taccagne si è trattata la questione se si doveva cioè dotare o no il teatro della *Scala* che ci auguriamo ben presto di vederla esteriormente sgombra dai giornalai, dai venditori di frittelle, dai pezzenti, che attorniano le sue mura sgretolate, che le danno ancora l'aspetto meschino e la fisionomia di un teatrucolo di provincia. Ebbene, che sarebbe di questo famoso Tempio dell'arte lirica senza la munificenza sconfinata ed indefessa dei visconti di Modrone e soci?

Occorre in secondo luogo una Amministrazione

esperta, avveduta e pronta ad attuare tutte le innovazioni, più prodiga che lesina, più autocrate che debole onde ottenere nella Casa, dell'ordine, della disciplina, della educazione. Al Manzoni — ad esempio — malgrado il buon volere, il buon gusto ed il tatto del conte Broglio, non si è riuscito di ottenere che in teatro tutti siano seduti, che l'atrio sia sgombro affinchè si possa entrare in teatro anche nel mezzo; che vengono aboliti gli insopportabili cappelloni delle signore; che gli uomini depongano nelle guardarobe i loro indumenti, come si usa nei teatri veramente civili, di Dresda, di Ginevra, di Monaco di Baviera, di Bruxelles, di Francoforte, di Vienna e di Berlino; che non si defraudino gli abbonati delle novità promesse nei cartelloni-*réclame* delle compagnie drammatiche; che si alzi il sipario all'ora indicata dal programma e che gli intervalli siano meno lunghi e noiosi visto anche che il teatro non ha nè un *foyer* nè un *fumoir* dove si possa circolare con una certa comodità, come all'*Argentina*. Occorre in terzo luogo un Direttore coltissimo che abbia del gusto, che abbia del tatto, che sia imparziale e — parlo in genere — che come un Rasi, si sia segnalato con fatti e con opere che rivelano la conoscenza profonda del meccanismo, della tecnica e della letteratura teatrale.

Necessita quindi di avere un Repertorio variato. Il repertorio di un Teatro stabile o anche di una compagnia nomade è ad un tempo la chiave di volta e le fondamenta dell'edificio; egli è la sua ragione d'essere, la sua salute nei giorni di crisi, il suo onore nei giorni di prosperità. Il nostro teatro — è noto — non ha tradizioni. Il signor Carlo Goldoni è stato un fenomeno, una eccezione. Da tempo il nostro teatro in generale non è più un teatro nostrano, legittimo; quello contemporaneo specialmente vive d'imprestiti esteri come l'odierno Stato russo. Potrei volendo dimostrare coi docu-

menti alla mano che molte delle ultime produzioni dei nostri migliori autori drammatici, sono italiane di nome ma di fatto sono francesi e tedesche.

E occorre anche ad un Teatro stabile informato a concetti elevati, che non sia un teatro di saggi, d'incoraggiamenti, di debutti, ma bensì un teatro composto dei migliori lavori a qualunque genere o scuola o nazione appartengono, di autori la di cui fama sia diggià sanzionata; un teatro che sia moderno, dev'essere un teatro rinnovellato, un teatro denso d'idee e di pensiero, un teatro che sia una riproduzione esatta della vita che noi viviamo, delle passioni che la assorbono, delle questioni sociali che la assediano.

Occorre un Comitato di lettura composto di un numero limitato di giudici che siano assolutamente degli *uomini di teatro,* perchè è provatissimo che i così detti letterati oltre che non sono atti a scrivere per il teatro, come giudici e come critici sono i peggiori che possono esistere e lasciar cantare a coloro che insieme ad Edmond De Goncourt — che non riuscì mai come Balzac, Flaubert e Zola — ad essere un *uomo di teatro,* esclamano che il *teatro attuale non è della letteratura.* Quando lo è, noi vediamo il successo che egli ottiene.

Una questione per me importantissima per un Teatro stabile è quello dei prezzi. Quelli per entrare nel Teatro stabile romano, sono mitissimi, anzi popolari: cinquanta centesimi il biglietto d'ingresso — se non erro. — Meno che entrare in un baraccone di fenomeni! Che volete? Dirò una bestialità, ma la democratizzazione dei teatri condurrà l'arte drammatica alla sua completa rovina materiale e morale. Il teatro, l'arte, devono essere aristocratici. Un Teatro stabile ha bisogno per vivere signorilmente che i prezzi siano elevati. È allora quasi impossibile che prevalga — come ha fatto notare giustamente Annibale Gabrielli nel *Fanfulla* domenicale, l'andazzo di portarvi le passioni, e le predilezioni politiche. — E i modi cortesi, io ag-

giungo, perchè si ha un bel dire, ma nel nostro popolo se è scarsa l'istruzione anche più scarsa è l'educazione.

Ma il prezzo — elevato — mi si dirà — restringerà la cerchia degli amatori della scena di prosa che vanno facendosi sempre più scarsi non, come dice il signor Marco Praga perchè le compagnie siano scadenti — l'*Olimpia* è sempre piena — ma perchè per andare oggi ad un teatro di prosa di prim'ordine occorre essere ricchi.

Io ne convengo, ma allora si lasci libero il campo ai cosidetti teatri *à côté* dove per scimmiottare certi teatri tedeschi, si mangia, si bevve, si fuma, si giuoca, si fa all'amore; vuol dire che il pubblico in generale non ne vuole più sapere di arte grande e vera e di spettacoli raffinati.

Io — del resto — sono fermamente convinto che il Teatro stabile, in Italia, non è possibile, per ora, realizzarlo. Uno spirito di ribellione, d'indisciplina, di *bohême* e di zingarismo aleggia nei nostri teatri di prosa. E anche si riuscisse a fondarlo, come il matrimonio — secondo Balzac — è la tomba dell'amore, egli sarebbe la tomba dell'arte vera, sincera, libera e grande. Forsechè Shakespeare, Molière, Lopez de Vega, Calderon, Goldoni, hanno avuto bisogno dei Teatri stabili, per salire in fama? Ne hanno avuto bisogno i migliori autori moderni francesi e italiani di avere un teatro dotato? Anche la *Comédie-Française,* invecchia e si sgrettola. C'è della muffa là dentro. Non lo si grida forte ma tutti invocano, come Faust, della giovinezza. I classici si ammirano.... ma annoiano; i romantici si lodano... ma fanno sorridere; i moderni, i migliori, come Dumas, Augier, Pailleron, Meilhac, sono al Pére-Lachaise; i contemporanei brillano come le pietre false, per poco. E gli attori non sostituiscono certo i Got, Coquelin ainé, Febvre, Maubant, Madéleine Brohan, Croizette, Sara Bernhardt, Dejazet, Desclée. Lo stesso Henry Bauer è costretto a confessare che Fédra, Cid e Don Juan, non « fanno

più danaro ». Albert Soubies è dello stesso parere. Un Teatro stabile — del resto — fossilizza e mumifica gli autori condannati a scrivere delle produzioni che siano adatte al teatro per il quale sono scritte, onde non correre il rischio di vederle respinte. Egli fossilizza anche gli attori e il pubblico il quale ama, sì, divertirsi e di commuoversi, ma ancora di comparare, di fare dei confronti.

Poi viene la noia, l'eterna nemica dell'uomo, la noia generata dalla monotonia di vedere sempre quelle stesse faccie, udire quelle stesse voci, vedere quegli stessi gesti, perchè si ha un bel dire che il tale attore è grande, è sublime, ma sta in fatto che il Mirbeau ha avuto ragione di dire: « *Le comédien répéte cent fois de suite la même chose, recherchant les mêmes effet; c'est une machine à rire ou à émotion* ».

In un grande centro come Londra, Parigi, Berlino, il pubblico seralmente si rinnova quasi del tutto; a Roma, a Napoli, a Milano, no. Voi vedete al *Manzoni,* alla prima rappresentazione di una commedia d'autore noto sia esso italiano o straniero, la « tutta Milano », ma la sera dopo, amenochè non sia una commedia che abbia ottenuto un successo autentico, ci vedrete un pubblico scarso composto in grande parte di abbonati abitudinarî o di persone che godono per cento e uno motivi l'ingresso e anche il posto gratuito. Molti di essi funzionano forse da *remplaçants,* o da *allumeurs.* Anche a Parigi il pubblico di una *prémière* rappresenta il così detto « *Tout Paris* », ma l'indomani a sera egli è altrove. Tuttavia vedrete il teatro zeppo di un pubblico rinnovato, abbondante e non meno signorile di quello della *prémière.* Date mo' da noi due novità nella stessa sera in due teatri. Bisogna che uno di essi ceda il posto all'altro, diversamente uno dei due corre rischio di avere un pubblico ben scarso. È questa una prova sicura di anemìa. I più attendono per ritornare ancora a teatro che vi si rappresenti una altra

novità. E anche i critici disertano. Non c'è ne è uno che ritorni alla seconda rappresentazione di un lavoro nuovo per assicurarsi se la prima impressione ricevuta fu la buona e la vera. Non c'è amore per il teatro da noi, no. Si esercita l'ufficio del critico come un impiegato qualunque esercita il suo, perchè vi è costretto, ma non per passione. Quel Sarcey che certuni o criticano, o deridono o anche insultano come lo ha fatto nel *Resto del Carlino* di Bologna, poco tempo fa, il signor De Frenzi, forse perchè il Sarcey combatteva strenuamente e con rara competenza a favore di certe opinioni che il De Frenzi non condivide, Sarcey dico, amava il teatro, lo frequentava assiduamente, viveva quotidianamente in mezzo a uomini e cose di teatro, non ne parlava come Paul di Saint Victor per fare della smagliante rettorica, come Théophile Gauthier per cesellare del bello stile, o come Jules Janin per sfoggiare della sfavillante erudizione, ma perchè lo adorava nella intimità, e perchè coscienziosamente voleva essere sicuro che i suoi verdetti anche improntati a franchezza ed a severità fossero l'espressione esatta di quanto aveva veduto e provato. Alla sesta replica di una *piéce* buona o cattiva, divertente o noiosa, l'*oncle,* come lo chiamavano, era là inchiodato nella sua poltrona, attento come uno scolaro alla lezione del professore, incoraggiamento e stimolo in pari tempo a bene operare sul palcoscenico, anzi sui palcoscenici, perchè non c'era teatro massimo o teatro *à côté* dove la grossa e geniale figura dell'illustre critico del *Temps,* non comparisse nelle ore liete del trionfo o in quelle angosciose della sconfitta. Allora soltanto, o signori, la critica non è più un mestiere, ma una professione nobile ed elevata quanto quella dell'autore che crea e dell'attore che ne galvanizza i personaggi evocati della sua immaginazione, dalla sua fantasia e dal suo spirito d'osservazione.

Poi viene la noia degli attori.

I nostri comici sono ancora i figli dell'arte. I carri di Tespi si sono mutati in treni diretti, ma gli attori sono ancora quelli d'un tempo. Sono più ricchi, forse, ma sono meno felici. Lo zingarismo, uno zingarismo nobilitato, è ancora lo stato che essi preferiscono. La vita che si mena in un Teatro stabile è una vita di famiglia; l'ambiente perde la sua caratteristica, il suo colore locale; esso assume l'aspetto di una società filodrammatica. Gli attori diventano come degl' impiegati che alla tal'ora vanno al loro ufficio; diventano dei *routiniers*. Non più vita variata, non più emozioni, non più quei viaggi pittoreschi che ora possono fare coi comodi treni-lampo e coi voluttuosi battelli transatlantici durante i quali rinnovano l'ossigeno intellettuale e morale. Non lo credete? Jules Claretie al ritorno di Sarah Bernhardt, nel 1890, da una *tournée* americana scriveva: « *Sarah nous a quittés artiste exquise et charmante, elle nous revient tragédienne de génie* ».

Infatti, avendo scosso definitivamente il giogo dei pregiudizii e delle tradizioni, ricca d'osservazioni e di esperienze, libera d'abbandonarsi al demone interno della ispirazione, Sarah Bernhardt portava in Francia, un talento rinnovato, più originale, più possente e più variato che mai.

« Vita da cani! » grida il signor Sabatino Lopez, un fervente propugnatore di Teatri stabili. E in prova cita, in un recente interessante articolo pubblicato nella *Tribuna* di Roma, intitolato: « *La Festa dei comici* », il caso di una *prima donna* che ha passato il Natale in una camera fredda. Oh! gli credo e compiango quella povera attrice, ma l'eccezione non è la regola. Io pure ho vista una valentissima ex-*prima donna,* smettere la porpora

imperiale della bella Teodora, e cuocersi ella stessa sul fornello una buona bistecca, ma ella malgrado che oggi occupi a Milano una onorevole e lucrosa posizione, come di buon grado essa ritornerebbe su quelle scene, fra i suoi compagni d'arte, per raccogliervi come *Signora dalle Camelie,* come *Tosca* e come *Teodora,* quegli applausi e quei fiori che le facevano raggiare l'occhio nero e colorire le pallide guancie, per la intensa emozione e per l'impagabile soddisfazione del suo amor proprio d'artista intelligente ed espressiva.

Vita da cani! sì, signor Lopez, ma per i *guitti* e per le vocazioni sbagliate. La vita nei Teatri stabili alla lunga finisce coll' infastidire i comici, coll'annoiarli, renderli nervosi, nostalgici, vogliosi di altri cieli, di altre emozioni, di altre lotte. Non hanno torto e io sono del loro parere. Mi ricordo, a Parigi, di aver parlato *en passant,* con un «divo» da caffè-concerto, col noto Polin. Egli, traendo un forte sospiro di sollievo mi disse: «Sono felice, ho abbandonato il caffè-concerto. Ah! voi non sapete quale tortura sia di salire sul palcoscenico tutte le sere alla stessa ora durante quindici anni e dire le medesime ingenuità con gli stessi gesti davanti lo stesso pubblico. Al meno, in teatro, *ça vie, c'est varié.*»

Nulla dunque di più monotono, di più triste di un teatro stabile. Esso è buono per le attrici come la Pezzana e per gli attori come Flavio Andò — e infatti fu l'unico che abbia mostrato di avere meno esigenze — perchè giunti al passo estremo della loro carriera, sentono il bisogno del *pot-au-feu,* di riposare, di bere il thé caldo in famiglia coi piedi sugli alari. Ma malgrado ciò essi rivolgono, non dubitate, con amarezza lo sguardo verso la vita d'un tempo come seccati di una simile esistenza sbadigliante e atrofizzante. Ecco, signori Boito, Castelnuovo e Praga, ecco perchè domandano ai Mecenati dei Teatri stabili delle somme alla Montecristo. Essi sanno che come capocomici o

capocomichesse guadagneranno molto di più all'estero e che i Teatri stabili, in Italia, specialmente, avranno una vita asmatica e corta, e che fra breve, fuoco alla macchina! e via alla volta del Chilì, del Brasile di Rio della Plata, come rondini in cerca di aria più tepida e azotata accompagnati dal voto gentile e poetico di Mignon. Vedete anche a Parigi?

Da alcuni anni a questa parte gli attori francesi, i più in voga, quelli che erano come Coquelin ainé e la Sarah Bernhardt, gl'inamovibili, le colonne del *Théâtre-Français,* hanno dato un addio al loro nido dorato e senza lagrimare si sono slanciati con trasporto nelle braccia sempre aperte della curiosa provincia e dell'insaziabile estero. Le *tournées* pupullano. Non c'è ormai un *cabotin* che non sogni di realizzarne una. Essi vanno laggiù, lontano lontano, come i cercatori d'oro descritti dal Mayne Reid, come colonizzatori di mestiere, alla caccia dei dollari che gli americani gittano a palate fuori dalle finestre dei loro palazzi arricchiti ormai dalle più belle opere d'arte europee. La vita errante, la vita di Scarron, ecco la vita vera, naturale. Sarcey nel suo studio sull'*Attore* — un piccolo capolavoro — ha torto dicendo che il comico moderno sente il bisogno più vivo della *rispettabilità,* di quello che lo avevano i loro predecessori. Théophile Gauthier forse non era paradossale e non si lasciava menare dalla fantasia quando diceva che il comico ehe diventa *bourgeois et citoyons,* e l'attrice una madre di famiglia che schiuma la pignatta e accomoda le calze di suo marito, si degrada e si snatura.

Il Teatro stabile — a mio vedere — cretinizza l'attore.

Dunque voi preferite — mi direte — le compagnie girovaghe e papparvi delle compagnie mediocri, disorganizzate e anche lazzarone?» Certamente ma se si vuole ci sono dei rimedi energici e chirurgicali per risanarle: il silenzio della stampa, l'abbandono del teatro e il fischio. Si fischia Dio, oggi,

non si potrà fischiare il comico? La Duse, il Novelli, lo Zaccone, l'Andò, il Carini, il Calabresi, finiranno coll'imitare il Bellotti-Bon.

Le ricorderete le tre famose compagnie da lui capitanate senza invidia, senza gelosia, con tanto talento, con tanto amore, con tanto decoro! Che artisti la Tessero, la Marini, la Giegnoni, la Pia Marchi, Novelli, Pasta, Olinto Mariotti, Salvadori, Ceresa, Bassi, Leigheb, Cesare Rossi, Andrea Maggi!

Oh! non temete, verrà il giorno in cui le nostre compagnie drammatiche comprenderanno che oggi ben poche imprese fioriscono se esse non sono animate dallo spirito di associazione, quello spirito che infonde la vita a quasi tutta l'industria ed il commercio contemporaneo. Il *vœ soli* della santa scrittura, ormai spaventa i solitari e i misantropi. Forse avremo fra non molto una Cooperativa drammatica rappresentativa, e avremmo anche i Teatri stabili. Ma saranno essi che li fonderanno senza l'aiuto del Governo, del Comune, dei Mecenati. E sarà tanto di guadagnato per tutti perchè sarà nel loro interesse di formare delle compagnie primarie, di accaparare i migliori componimenti scenici, e d'interpretarli e metterli in scena con passione e con coscienza. Già un modestissimo esempio, comincia a darlo la compagnia Dalla Guardia, esumando la *Contessa di Chalant,* di Giacosa. I più fulgidi spettacoli di prosa e lirici — checchè se ne dica — si sono avuti quando i teatri erano lasciati nelle mani esperte di gente di teatro.

Il signor Ugo Ojetti, con una franchezza che lo onora, ha detto la sua sui Teatri stabili nella *Illustrazione Italiana* del 22 luglio dell'anno 1906. L'ha detta subito dopo che il *Tirso* di Roma aveva aperto un *referendum* sulla opportunità dei Teatri stabili presenti e avvenire.

Era ben naturale che Giacosa, Rovetta, Praga, Butti, Lopez, Giannino Traversi, Bertolazzi, e tutti coloro insomma che si sono fatti del teatro una

seconda vita, non si sarebbero opposti alla fondazione di uno o più Teatri stabili, ma non sono certo essi che vi diranno se sia possibile avere in Italia dei buoni Teatri stabili e se veramente possono essere praticamente utili al teatro drammatico. Non perchè manchi loro la competenza, ben inteso, ma perchè sono troppo interessati perchè i Teatri stabili si fondino.

Il signor Ugo Ojetti, malgrado che abbia dimostrato di essere un aspirante al posto d'autor comico, si è dichiarato contrario alla fondazione dei teatri stabili, o per essere più esatti si è permesso di porre in dubbio il loro buon successo.

E anche il signor Renato Simoni la di cui *Vedova,* attende ancora il secondo marito che sarà, dicono, povera infelice! Giacomo Casanova, si è mostrato piuttosto pessimista nel *Marzocco* sul conto dei detti teatri.

Queste opinioni, specialmente quella più tagliente dell'Ojetti, hanno dato ai nervi sempre vibranti dei commediografi patentati i quali lo hanno battezzato per dirla con una felice definizione di Pierre Véron, un «*jeteur de froid*».

Marco Praga — intervistato — si è atteggiato a lugubre astrologo del teatro italiano predicendo alla famiglia dei comici un non lontano sfacelo. Mi ha fatto così ricordare ciò che Pietro Cossa nel suo *Nerone,* fa dire all'astrologo Babilio a Nerone che lo voleva far gettare fuori dal balcone:

Morrai
Trascorsa un'ora ch'io sono spirato.

Il Praga che è ormai un veterano dell'arte scenica, che ne conosce a fondo il meccanismo complicato e delicatissimo, le vanità sconfinate e le abnegazioni inaudite, le grandi virtù e le grandi debolezze, crede da senno che fra breve la famiglia dei comici sarà una *famegia in rovina?* Si disinganni. I comici, siano essi illustri o *guitti,* se ne infischiano.

Essi sanno che non mancherà mai loro la protezione degli autori che hanno di loro bisogno, l'appoggio dei critici ai quali essi sono vincolati da vecchia amicizia e di molti dei quali devono rappresentare delle commedie anche se brutte, e l'aiuto del pubblico il quale brontola, deride, fischia qualche volta, ma che poi finisce come sor Todaro per scusare, assolvere e rassegnarsi.

Morale.

Io voto coll'odio di un giacobino feroce per la morte di S. M. il Teatro stabile. Tutto sommato e considerato, io lo credo più nocivo che utile all'arte drammatica, la quale ebbe la sua più intensa espansione ed il suo più sincero trionfo, in quei giorni in cui sfoggiava, è vero, minor lusso di costumi e di arredamento scenico, ma che non rappresentava delle produzioni nella maggior parte delle quali, oltre di essere la negazione del teatro, vi domina o la nebulosità, o la lascivia, o l'aberrazione, o l'offesa ad ogni buon principio di sana educazione politica e civile. Ricordi il conte Leopoldo Pullé quanto egli scrisse nel 1898, nella *Nuova Antologia,* e cioè: « Oh! gentile arte scenica italiana, tu che avesti ad interpreti un Modena, un Vestri, una Cazzòla, un Salvini, un Rossi, una Pezzana, etc. » e più oltre: « Oh cara età dell'oro della Compagnia drammatica lombarda, quando una plejade d'artisti che non si atteggiavano a genî, etc. » ebbene, esistevano allora i teatri stabili?

Ditemi pure che sono uno scettico, un pessimista, un necroforo, un cretino, un rammollito, se vi piace, ma io proclamerò sempre ad alta voce che in Italia non è possibile avere un Teatro stabile, fino a quando non avrà come in Francia un immenso e irradioso centro intellettuale e morale come Parigi. E sono convintissimo che la stessa Parigi mantiene ormai la *Comédie-Française,* questa Casa di Molière superba e venerabile, dove le due maschere gloriose della tragedia e della commedia, malgrado le rughe, i belletti e tutte le convenzioni

umane, conservano una seduzione divina e soprannaturale, più per orgoglio, per ambizione, per lusso, per abitudine, che per necessità, per bisogno e per divertimento.

Avrei ancora in serbo delle altre osservazioni in merito del teatro e di tutto ciò che lo concerne, ma le farò conoscere in una prossima pubblicazione che avrà per titolo: **Grandezze e Miserie del Teatro Italiano Contemporaneo.**

FINE.

2565-173

Prezzo: 50 Centesimi

Estero Cent. 75